



N° 99

***“La categoría ‘estilo’ en la
historiografía arquitectónica
hispanoamericana”***

Autor: Arq. Rafael Iglesia.

**Comentaristas:
Arqs. Jorge Ramos y Mario Sabugo**

Agosto de 1999

NOTAS SOBRE HISTORIOGRAFÍA ARQUITECTÓNICA HISPANOAMERICANA

Estudios de casos de historiografía arquitectónica hispanoamericana

Se trata aquí de un análisis de contenido de textos historiográficos, indagando sobre sus encuadres teóricos (encuadres o esquemas conceptuales) y modos de explicación.

Mario J. Buschiazzo: “Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica”¹.

Parámetros preliminares

Faltos de una introducción, debemos inferir el encuadre de Buschiazzo intenta responder a una pregunta principal, común a todos los textos analizados: ¿qué sucedió con la arquitectura de Iberoamérica durante el período de dominación hispánica?

Para ello refiere los fenómenos estudiados, en función de hechos que atañen a:

1. una actividad: la producción y en menor medida, el uso de la arquitectura;
2. objetos: las obras de arquitectura;
3. un período de tiempo: el de la dominación colonial hispánica y
4. un territorio: Iberoamérica, es decir Sur, centro y sur del norte de América.

Así establecidos los límites geográficos y cronológicos del campo, la arquitectura se encuadra en la familia colonial, especie iberoamericana.

Sin embargo, como veremos al analizar el encuadre teórico, estos campos se ensanchan al adentrarse en la dimensión cultural de lo “ibérico” y habrá numerosas referencias estilísticas y genealógicas, a la arquitectura en España y en menor medida, a la del resto de Europa. Así como referencias menores a períodos de tiempos anteriores y posteriores a los siglos XV, XVI, XVII y XVIII.

Encuadre teórico

En su laxo esquema conceptual, B identifica como “actividad arquitectónica” a la

¹ 1961 Buenos Aires, Emece.

producción de hábitats artificiales, no importa quien haya sido su ideador, es decir, se aleja de las historias de autores.

Para B el proceso de producción del hábitat, que según autores recientes (Hall, Rapoport, Iglesia, Waisman, Norberg-Schulz, Guidoni, Rossi) implica muchos agentes con diferentes intereses (comitentes, proyectistas, constructores, usuarios); se reduce a una actividad en la que indaga como causas eficientes, sobre todo los autores intelectuales y materiales de las obras: proyectistas y constructores, y en algunos casos, los comitentes. El campo de acontecimientos es el de las obras de arquitectura, y por extensión algunos territorios relacionados, como el constructivo.

El encuadre teórico, desde el cual B da significación a los hechos estudiados, articula homogeneidades y propone homogeneidades, puede resumirse así:

1. la arquitectura es una actividad llevada a cabo principalmente por proyectistas y constructores,
2. Existe el estilo, modo o preferencia de configuración que permite clasificar las obras desde su morfología y remite al análisis de la forma.
3. La descripción de las obras implica una descripción de su materialidad.
4. Hay una genealogía preferida: la búsqueda de autores y la serialización estilística.
5. Hay tipologías funcionales, a partir de la utilidad (funciones) pueden establecerse series tipológicas.
6. la obra de arquitectura es una obra de arte: tiene valor estético, casi siempre considerado como el principal. Este esquema se articula con un concepto cultural: "lo americano" o lo "hispanoamericano" en la arquitectura.



Es decir, el esquema de B reclama, sin llegar a una búsqueda ad infinitum, la dilucidación de los conceptos de "estilo", "arquitectura", "arte". E, indirectamente, de la problemática del encuentro de culturas (aculturación) que hoy llamaríamos "sincretismo" (Canevacci). Esta preocupación se vuelve por momentos el tema

principal para la comprensión y la valoración de los hechos. Pesar de que el principal objetos de estudio es la “actividad arquitectónica”, B no incluye en ella, o la incluye sesgadamente, las prácticas de uso de la arquitectura; es decir, excluye de su caracterización de la arquitectura a los usuarios.

Modos de argumentación (trama o intriga)

El texto de Buschiazzo es un rico ejercicio del uso del modo abductivo o indiciario (Eco 1989, Seabock). B junta indicios, evidencias, referidas a sus “objetos de estudio” o hechos, y a través de ellos llega a conclusiones. Este modo ha sido definido como una explicación “pragmática” (Gaeta). Pero muchas veces, la exposición, abierta o encubiertamente, toma el modo de una explicación causal, del tipo si “esto” por lo tanto “aquello”. Por ejemplo, la relación entre la desmesura de la topografía americana y la conducta de los españoles. O estas otras:

Los motivos decorativos de sus vasos y telas (...) influyeron en las culturas tiahuaquenses e inkaicas (...) y por intermedio de éstas pasaron a la de los españoles... (72).

El origen y procedencia de estos detalles foráneos ha de verse (se refiere al claustro circular de Santo Tomás, en Lima), más que en la obra de arquitectos italianos (ya hemos dicho que hubo algunos en Quito, como el padre Gandolfi), en la divulgación de los tratadistas, especialmente Serlio... (79).

Esta vuelta o retroceso, en pleno siglo XVIII, al patio redondo tan grato a los arquitectos renacentistas, sólo puede explicarse por el fuerte influjo que ejerció en España el palacio de Carlos V en Granada... (86)

Se recurre a una explicación por motivos: los diseñadores de los patios redondos querían seguir el gusto peninsular determinado o liderado por los arquitectos reales. Hay confusión entre la ocurrencia de algunos fenómenos con cierta causalidad necesaria: los ornamentos prehispánicos son causa necesaria de su aparición en obras españolas; el conocimiento del tratado de Serlio es causa necesaria del uso de detalles foráneos; el influjo del palacio de Machuca es causa necesaria del patio circular en Santo Domingo.

El retroceso lo es en tanto se refiere a una serie estilística evolutiva que va del Renacimiento al Barroco, y, por inferencia, del patio redondo al patio cuadrangular. Aunque también podría inferirse una tendencia, muy manierista y barroca, de

degustar formas nuevas, desusadas.

Tratando de encontrar, buscando su comprensión, una vasta unidad: la arquitectura iberoamericana; el estilo (barroco) y la situación geocultural se esbozan como leyes, que darían cobertura a la explicación de los hechos.

Obviamente éstas no son causas suficientes. Se trata de explicaciones casi causales. Pudo haber muchas otras causas necesarias en la ocurrencia de los fenómenos indicados, y el “porqué” buscado podría ser el “porqué” de la elección de las formas de Serlio, y no otras, dentro de la práctica de la producción arquitectónica, en la circunstancia determinada de la construcción del atrio de Santo Domingo de Quito.

La fuerza de la obra de Buschiazzo reside en la descripción y enumeración de los fenómenos, serializados cronológicamente, por situación geográfica y por estilos. Tiende a ser un catálogo escuetamente razonado, que se complementa con una explicación “pragmática” en cuyos campos contextuales se establecen contrastes culturales, estilísticos, geográficos, cronológicos, morfológicos y a veces, funcionales.

Infiero que las preguntas que B quería contestar son: 1) de tipo fáctico: ¿cuáles fueron los hechos arquitectónicos que ocurrieron en iberoamérica en el período colonial? ¿Cómo fueron, cómo ocurrieron?; 2) de orden netamente explicativo: ¿cuáles fueron los procesos más importantes de construcción de la arquitectura?; 3) de orden comprensivo: ¿hay una arquitectura propiamente (necesariamente) iberoamericana producida en el período colonial? ¿Cómo se define o identifica? Estas consideraciones suponen otra pregunta, básica (siendo “x” los hechos arquitectónicos iberoamericanos): ¿Por qué frente a otras alternativas posibles?

Desarrollo de la trama

Sin desarrollar un fundamento antropológico, B afirma, por un lado:

... (el) enfrentarse con una naturaleza de escala suprahumanas, en esencia (mi subrayado) es la clave de la transformación operada en el arte español al ponerse en contacto con las culturas indígenas (...) fue e/ encontrarse con panoramas descomunales, con fuerzas telúricas tremendas lo que torció la europeizante intención de los artistas... (B, 71)².

² B indica Buschiazzo

Este argumento, que se presenta como una explicación causalista: si “paisajes extraordinarios” luego “un arte distinto”, es común entre los estudiosos del tema. Parece estar basado en una teoría psicológica que relaciona al paisaje con el individuo (y sus reacciones), pero no se presentan razones que la legitimen.

La fuerza del ambiente plasmó los diversos elementos... (90).

Tanto el “estilo”, como la inserción geocultural, se presentan como materia prima de unas hipotéticas “leyes” causales que explicarían los hechos, de manera nomológica deductiva de los fenómenos estudiados (Hempel). Aquí se corre el riesgo de errar al invertir los términos y considerar como leyes explicatorias de los fenómenos a meras situaciones que, a lo sumo, pudieron haber sido causas necesarias en algunos casos particulares. Por ejemplo y en su forma más burda: no es lo mismo decir esto “es” barroco (aseveración descriptiva), que esto es así porque es barroco (aseveración causalista). Estamos aquí en una transformación epistemológica: la interpretación se transforma en hipótesis y aún en tesis explicatoria.

Sincretismo e identidad

Hay numerosos los discursos que recorren el tema de la identidad cultural americana (Calambres, Cullen, Freyre, Galeano, García Candini: Kusch, Paz, Ribeiro, Zea) y de su evidente sincretización o “hibridización” (García Candini). En el texto de B predominan los argumentos “sincretistas” (que junto con el estilismo, sirven también como fuertes parámetros de valoración), *aunque* no se presenta una base teórica explícita. De esto surge, aunque no claramente, una identificación de situación cultural (insinuado en la palabra “Iberoamérica” de título). Lo “iberoamericano” es lo de aquí, el resto es extraño, “de allá”.

Si del encuentro de dos culturas diametralmente opuestas resultó una superposición en que lo hispano fue dominante sobre lo aborígen, no lo fue de modo tan absoluto que el invasor no sufriera merma en su integridad moral y psicológica (90).

...suponer que la conquista fue un simple episodio de ampliación geográfica o de traslación cultural hacia el occidente, es deformar la perspectiva histórica, es apreciar los nuevos siglos de vida americana con un criterio estrictamente europeo, extraño a la realidad acaecida (90).

...lo que en realidad nos interesa y buscamos en este estudio son las manifestaciones arquitectónicas donde lo americano alcanza categoría

independiente (75).

Por ejemplo, señala en el altiplano peruano, la existencia de “*una extraña y original simbiosis indoeuropea*” (74).

Más adelante comenta, hablando de dos obras en Quito:

Aún cuando las dos son excelentes obras de arte, no hay en ellas elementos netamente americanos ni son notables como para justificar un análisis más minucioso. (77)

El análisis del sincretismo parece basarse más en una opinión³, que por momentos se hace ideología, sobre la existencia de algo “americano”, que a veces se enfrenta y a veces se aúna, con “lo español”. Llega a hablar de trazas “típicamente españolas” y de verdaderas “constantes” de la arquitectura española. Pero no presenta definiciones precisas, son tan vagas como las de los europeos «espíritus»: “de la época” o “del pueblo”.

Hay otro algo americano: “lo indígena”, al que con ligereza antropológica lo caracteriza como:

...seres que habían vivido durante siglos en una objetivación simple y natural no podían de inmediato afrontar a superhombres cuya voluntad se traducía en actos que eran una continua parábola (89).

Pero esta “objetivación simple y natural”, difícil de sostener ante culturas como la azteca o la incaica o la maya, no se compadece con la aseveración de que el indio o y el mestizo manifestaban una “fantasía desbocada”, por otra parte limitada, puesto que, al mismo tiempo, con alguna incoherencia, se refiere a la bidimensionalidad de la visión indígena, *incapaz de concebir y representar la tercera dimensión*” (101).

Este juicio es más prejuicio que a fundamento de un sistema de explicación histórica. Por otra parte olvida que la representación “tridimensional”, que presenta como natural (dada), tal como lo demostró Francastel⁴, es propia de la perspectiva renacentista, una representación europea históricamente circunstanciada.

Ligando lo “indígena” con el “estilo”, arma un rasero que sirve para seleccionar y evaluar. Es positivo todo aquello en que, a juicio de 8, se aúnan las culturas.

... a partir de Arequipa la tónica indígena fue haciéndose más fuerte, hasta crear verdaderas formas hispano-indígenas de indudable valor artístico americano. (90) Claro reconocimiento de un valor.

³ No olvidemos que Buschiazzo conocía “Eurindia” de Ricardo Rojas.

⁴ Francastel, Pierre: 1970 *Études de la sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier.

...el que más nos interesa en nuestra búsqueda de los valores americanos (...) un crisol donde se fundieron los elementos españoles con los indígenas, para dar lugar al absoluto predominio del mestizo (B, 98).

Habla de la “recia levadura del pueblo español” (¿frente a una débil levadura de la cultura indígena?) que origina un arte neindio. En Arequipa

...donde resulta más visible esta fusión es en su arquitectura, sin duda la más original de toda esta parte de la América colonial (99).

B se entusiasma con lo que él llama “estilo mestizo” o “hispano-indígena” (105). Señala detalles, como los de las sirenas tocando el charango en algunas portadas y diversas representaciones de objetos indígenas.

Es negativo aquello donde la unidad o combinación cultural no se produce. Como en algunas obras cuzqueñas):

...se trata siempre de una superposición de dos culturas distintas, de dos modos diversos de ver, de una yuxtaposición divorciada. En ningún caso vemos la interpenetración indígena con lo español en forma armónica y voluntariamente buscada (B, 97).

Describe la situación de “mestizaje” que ocurre con los españoles afincados en América:

Este proceso de mestización, de imbricación arquitectónica en que lo indígena fue adentrándose en lo español alcanzó su culminación en el siglo XVIII (90).

...los artistas de esta parte del Virreynato del Perú consiguieron dar un acentuado carácter a sus obras hasta formar una auténtica escuela regional hispano-indígena. (B, B, 106)

Detrás de su disquisición antropológica no hay una teoría fuerte. De allí la debilidad de su razonamiento, que se limita a constatar diferencias y situaciones particulares.

Los estilos

El otro punto básico del análisis de B es la consideración estilística. Esto supone, por un lado, considerar a las obras arquitectónicas como obras de arte (categoría a la que refieren los estilos), aunque no hay una norma clara para diferenciar “obras de arte” de “obras a secas” (casi siempre el metro es estético y estilístico); y por el otro, identificar cada estilo. Para esto adopta el concepto de estilo en boga⁵, como parte

⁵ Concepto iniciado con Winckelmann (1764), seguido por Goethe (1773) y establecido por Burckhardt (1860).

de una teoría de la cultura.

B está muy interesado en la identificación de un “estilo” americano, al que llama “mestizo” o “indígena-español”. Hablando de San Francisco de Quito, dice:

Pero lo que realmente interesa es la fachada principal del tiempo por lo problemas estilísticos que plantea (B, 78)

B articula sincretismo con estilismo:

Los retablos y el mobiliario en general tuvieron un acentuado carácter francés, mezclado con el barroco colonial, dando lugar a curiosas hibridaciones (B, 87).

Aquí aparecen las clasificaciones consagradas: gótico, lo castellano, renacentista, mudéjar, manierista, barroco, barroco mestizo, barroco cuzqueño, etc. Y sus correspondientes vigencias cronológicas, que le permiten hablar a B de sincronías y asincronías estilísticas. Recurre, para la descripción de las obras, a categorías estilísticas, por ejemplo:

...las portadas que van desde el manierismo posrenacentista hasta el rococó... (B, 87). ... las bóvedas son góticas (...) y la decoración de la fachada entra ya en el barroco... (B, 91).

...todas las galas del barroco se despliegan en esta estupenda fachada.... (B, 93). ...persistencias de formas goticistas en América, cuando ya Europa había completado el ciclo renacentista o Italia estaba en pleno manierismo (B, 79).

(Olvida que la misma persistencia del gótico ocurrió en el centro y norte de Europa).

Como ya dije, estas aseveraciones parecen indicar una intención de explicación nomológica deductiva: “si” tal estilo, “luego” tal obra. Considerando al estilo como razón causal de la obra.

Funciones del discurso

Usando el esquema funcional de Jakobson, podemos señalar las funciones más destacadas en el discurso de B. Naturalmente, la función referencia (es la predominante en una argumentación donde la identificación y la descripción forman parte de la explicación de los hechos. Tanto verbalmente como icónicamente, se describen las obras con tanto detalle como lo permite la extensión del trabajo. Muy pocas veces aparece la persona del autor del texto, sólo para señalar alguna experiencia personal y sobre todo, para ratificar juicios de experiencia estética. La función conativa no apunta, como en tantas otras obras historiográficas, sobre todo

las de arquitectura moderna, a inducir una acción arquitectónica (en proyectistas o comitentes), hacia una determinada producción arquitectónica, recomendaciones operativas para las decisiones de diseño (Nicolini). B se limita a aconsejar a historiadores y lectores tomar una posición “americana” (que por lo demás no define), frente a modos foráneos de lecturas. Aquí B queda atrapado por su propia situación histórica que le impone un modo de lectura foránea. Su utilización de los estilos como hilo fuerte de su trama y como parámetro de sus juicios de valor, indica puntos de vista netamente europeos.

Explicación, comprensión

B se propone la explicación y la consiguiente comprensión de los fenómenos estudiados, encuadrando los hechos con ciertos parámetros fundamentales:

1. la descripción, formal y constructiva (en menor medida funcional), de las obras (donde a veces recurre a análisis comparativos);
2. la genealogía de las mismas, datado e identificación de proyectistas/constructores y comitentes. Aquí establece relaciones causales.

La inserción de todo el quehacer arquitectónico en un laxo marco cultural. A partir de allí establece relaciones de causa y efecto, “si”, “entonces”, recurriendo sobre todo a circunstancias económicas:

En el siglo XVIII se produjo un interesante vuelco en la economía colonial, que influyó notablemente en el desarrollo de algunas regiones (...) (en La Habana) infinidad de casas modestas fueron demolidas (...) las viejas iglesias y conventos renovaron sus edificios... (B, 22)

Es aquí donde aparecen con más frecuencia la argumentación del tipo “si”, “entonces”. La situación económica es vista casi siempre como una condición necesaria para el desarrollo de las grandes obras. En cuanto a la inserción de las obras en categorías estilísticas (clasificación). Estas categorías son las consagradas en los discursos europeos: renacentista, manierista, barroco, y subvariantes: italianizante, gaditano, etc.: siendo la “indígena” una categoría vasta sin referente estilístico claro.

Nuevamente el argumento del tipo “si”, “entonces”, pero esta vez basado en categorías estilísticas. Las aseveraciones son del tipo “si” barroco, “entonces...” B usa un encuadre teórico basado en una teoría de los estilos que no va más allá de su identificación en base a figuraciones y estructuras formales (sistemas módicos y

morfemas o estilemas).

Usa también un esquema regional. Los capítulos se organizan por regiones y su secuencia interna es cronológica. Empieza por el Caribe y termina en el Río de la Plata, estudiando Brasil como “un mundo aparte”.

Y por último, recurre al status artístico.

Quizá la “artisticidad” sea la idea fundante o encuadre teórico más fuerte. Aunque no muy claramente, las obras se consideran como “obras de arte”, en el sentido posrenacentista del término, es decir, tienen un autor y un propósito estético y por lo tanto se pueden valorar como obras de arte de acuerdo a su excelencia estética o su valor expresivo. B no profundiza demasiado, más bien se limita a señalar diferencias o similitudes estilísticas. Evita comentarios culturales profundos y se concentra en señalar las obras y situarlas cronológica, estilística y geográficamente. Sus explicaciones (sin identificar el sistema), recurren a una casi teoría sistémica: un conjunto de factores y acciones (algunos como causas necesarias otros como causas suficientes) explican a la “arquitectura iberoamericana”. Pero nunca identifica totalmente el sistema en el que se integran los fenómenos estudiados. Las explicaciones parciales se encuadran fundamentalmente en el esquema causa-efecto, muy poco en las formas probabilísticas (Hempel) y teleológicas (Gaeta, von Wright), más acordes con la explicación sistémica.

Juicios de valor

Los juicios de valor se construyen con referencias a la calidad artística de las obras y a su pertenencia a la serie de lo americano”. Su medida son las

...verdaderas creaciones de carácter local... (B, 83)

Ya cité la preferencia por las obras “*donde lo americano alcanza categoría independiente*”, aquellas que *lograron mayor independencia o carácter*, y la subvaloración de “*formas europeas trasplantadas*” (esta crítica se pone en crisis ante obras como la iglesia de la

Compañía de Quito). A pesar de su defensa de lo propio, desvaloriza los ejemplos “provincianos”,

...ni se levantaron catedrales de categoría igual a las que para esa época existían en la metrópoli. (B, 83),

“pobres” o realizados por “arquitectos improvisados”. Por otra parte, la novedad, ligada a la propiedad, aparece como vara de medir calidad:

...Las plantas de los templos siguieron el tipo tradicional (...) sin crear nada nuevo en su organización espacial (B, 86).

Esto no se compadece con su defensa de lo propio, que daría lugar a la valoración de series tipológicas más evolucionistas que innovadoras⁶.

Aunque a veces también la calidad intrínseca permite juicios positivos.

La arquitectura del renacimiento nos ha dejado en la antigua capital indígena magníficos ejemplos (B, 96).

En la “Casa de los cuatro bustos”, en Quito,

...obra europea trasplantada a América, sin el menor influjo local...

reconoce

...una estupenda fachada plateresca... (B, 97).

En resumen, el intento de B, conceptualmente valioso, de producir o inducir una historiografía con categorías y medidas de valor adecuadas o coherentes con la realidad americana, tropieza con las dificultades propias de la situación cultural híbrida americana, de las que resulta la imposibilidad (y quizá lo innecesario) de desprenderse totalmente de los aportes europeos, tanto en los nivel epistemológicos como en los críticos.

Podemos decir, con Nicolini:

... se constata que en la casi totalidad de las situaciones, sí bien podemos señalar qué edificios se consideraron más valiosos, no podemos precisar tan rápidamente por qué los consideraron más valiosos; es decir no resulta sencillo deducir los criterios de valoración usados dado que dichos criterios no fueron explicitados de manera inequívoca y, en la mayor parte de los casos, no fueron explicitados de ninguna manera. Y de esta carencia no se excluyen las más recientes obras o ensayos de los más conspicuos historiadores de la arquitectura⁷.

En B podemos encontrar los inicios en la historiografía arquitectónica de un “descubrimiento” de valores ya iniciado en otros territorios del campo cultural, sobre todo el literario (debo recordar a la generación española del 98, buscando el “ser” hispánico). Estos valores son los que corresponden a obras que de alguna manera, configuran y significan lo que podríamos llamar identidad cultural, hoy cubierta por

⁶ Ver Alexander, Christopher: 1964 Notes on the Synthesis of Form, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

⁷ Comunicación al CEHCAU, 1997.

una extensa constelación discursiva iberoamericana.

Un caso

Como estudio de caso tomo el análisis de la catedral de Córdoba, en la Argentina.

Explicaciones de causa efecto (“si”, “entonces”):

Córdoba es región de encontradas corrientes estilísticas,

...que produjeron una serie de monumentos muy superiores a los del resto del país.

“Si” encuentro estilístico + abundancia de buenos materiales + aumento de la población + radicación de los jesuitas, luego “monumentos superiores”.

Genealogía: explica mucho sobre los posibles proyectistas y constructores, muy poco sobre los comitentes y sobre las necesidades (que se pueden inferir fácilmente).

Valoración:

...magnifico domo barroco (...) estupendo ejemplo de barroco colonial, (...) dinámico (...) que cuenta entre las grandes expresiones americanas. (...) el monumento impone su belleza y su grandiosa masa sin dar sensación de falta de unidad. (...) estupenda sensación de proporciones bien equilibradas (...) noble grandiosidad (...) (nave) mezquina, oscura, y sin esa fluidez de los monumentos armónicamente pensados de una sola vez. (B, 140)

Categorización estilística:

...manierismo italiano (...) barroco (...) románicos (...) barroco colonial (...) pórtico y fachada manierista (...)

Un posible esquema conceptual es el siguiente: el criterio fuerte es estético, el que se aplica a formas y ortodoxia estilística para producir un juicio de valor, se usan como criterios históricos el cambio económico y la actuación de proyectistas y comitentes, para resultar también en un juicio de valor. Hay que notar que de los criterios más difundidos para el análisis de obras: economía y construcción; uso y función, significación, estética, predomina el estético, hay una débil presentación de aspectos económicos genéticos, pero no un análisis de los factores económicos en la obra y se olvidan los comitentes y los aspectos de uso y significación tan importantes para el propio esquema conceptual de Buschiazzo, donde, como vimos, el sincretismo tiene gran importancia.

Fernando Chueca Goitia: “Invariantes de la arquitectura hispanoamericana”⁸

Encuadre teórico

De entrada, Chueca nos habla de un propósito estético y estilístico. El título mismo establece la posibilidad de “descubrir” “instaurar” un estilo propio de lo hispanoamericano. Sus parámetros teóricos fundamentales son: 1. la consideración de la arquitectura como quehacer artístico. De allí que pueda hablar de

*...arte genuino y representativo de un espíritu y genio... (Chueca Goitia: 162).
Al mismo tiempo, e inexplicablemente, sostiene que la arquitectura precolombina sólo tiene valor arqueológico.*

2. La consideración de la arquitectura como objeto cultural y producto cultural de primer orden: (la arquitectura)

...representa no sólo lo más valioso, sino lo más significativo de la creación artística de estos pueblos. (...) son pueblos que tienen pasado porque tienen arquitectura (...) la América anglosajona, que, en cambio, carece de pasado, porque carece también de arquitectura. (Chueca Goitia: 163)

Éste punto es la base más sólida a la que recurre Chueca para su desarrollo. Se trata de una casi teoría antropológica, que el autor no desarrolla ni justifica. La relación cultural con España es el punto fundamental de la génesis de la arquitectura iberoamericana: España ha legado al continente la Arquitectura, el Idioma y el Cristianismo de allí deriva un sincretismo (aculturación o transculturación), que no es hibridización ni mestizaje, que Chueca ve como positivo e integrado en

...una realidad que podemos llamar trashispánica, expresión y consecuencia de una “ecumenicidad”. (Chueca Goitia: 164).

Es más “hispanica” la arquitectura que allí se hizo que la que se labró aquí. (Chueca Goitia, a: 165)

Los elementos comunes a España y América son:

1. La religiosidad del cristianismo (quitándole valor religioso a las religiones autóctonas);
2. el idioma;
3. la arquitectura.

⁸ 1981 Madrid, Dossat.

Estos grandes factores culturales son los factores de un ecumenismo nuevo y destruyen el “insularismo” americano.

No establece relaciones explícitas entre el idioma y la arquitectura. Sí lo hace entre la religiosidad y la arquitectura. No sólo el espacio interior es sagrado; lo es también el espacio exterior. Sin embargo, esta aseveración no va acompañada por una descripción y una Valoración de la exterioridad de los espacios sagrados vernáculos. Esto se demuestra en el uso de las fachadas “como altares”, en las capillas abiertas, en las capillas posa y en los recorridos procesionales urbanos. La interpretación de Chueca no necesita de amplios repertorios de obras, sino de una seleccionada ejemplificación.

Utiliza, sin nombrarlos, conceptos categoriales tales como: insularidad, sincretismo, indigenismo (éste sí es nombrado), identidad y entidad culturales.

Hay una relación intracultural, de carácter semiótica, según la cual el arte “refleja” lo social y lo económico:

...su valor de documento tiene un alcance extraordinario. (Chueca, a: 163)

Al igual que Buschiazzo, Chueca refiere a fenómenos culturales, aunque no expone un “sistema” cultural. El tema de aculturación o transculturación (sin fundamentos antropológicos) asoma en todos los textos. Chueca se distingue de Buschiazzo en que no separa “indígena” de hispánico y señala a las obras de arquitectura, como formando parte de un solo conjunto: el transhispánico. Sus explicaciones, identificando someramente al todo como trashispánico, son sistémicas: un conjunto de factores y acciones (algunos como causas necesarias, otros como causas suficientes) integrados sistémicamente, explican a la “arquitectura hispanoamericana”.

Las explicaciones parciales se encuadran fundamentalmente en el esquema causa-efecto, muy poco en las formas probabilísticas y teleológicas (más acordes con la explicación sistémica). Mantiene las categorías estilísticas como los principales elementos descriptivos: mudéjar, barroco.

Modos de argumentación

Chueca intenta construir “leyes” a partir del estilo, la cultura, el medio geográfico; que puedan servir para explicar, de una manera nomológico-deductiva, el fenómeno de la arquitectura hispanoamericana. Pero una vez explicado este fenómeno, sus Invariantes” se constituyen en leyes, muy similares a un estilo, que permitirán

explicar, nuevamente de una manera nomológico-deductiva, a la arquitectura hispanoamericana. De este modo la “invariante” puede confundirse con una causa necesaria y aún suficiente, lo que es insostenible.

Para ser transhispánico es necesario (o basta con) presentar los invariantes. Enfocado de esta manera el valor explicativo de los invariantes se reduce al de un mero parámetro de clasificación, que no debe confundirse con una causa (necesaria o suficiente) que sirva para explicar el fenómeno estudiado.

Sin embargo el modo de Chueca incluye cierta indagación indiciaria, que limita a aspectos configuracionales. Y en última instancia, como en caso anterior, se resuelve con una explicación de tipo paradigmático (Gaeta), donde el contexto referencial es una relación unívoca entre cultura y formas arquitectónicas.

Las preguntas principales que intenta contestar son: ¿Cómo es la arquitectura hispanoamericana? ¿Cuáles son sus características exclusivas y propias?

El razonamiento aquí toma la forma de “sí”, “entonces”. Si el continente ejerce una *fuerza de succión*, debida a los grandes espacios y `sí” España aporta, en un proceso no-colonizador, el cristianismo, el castellano y la arquitectura, “entonces” se produce una *...succión de unidad* que lleva a una unidad mayor *transhispánica...*, que no es un mestizaje, sino que produce la *...más hispánica de las arquitecturas*.

Esto lleva a una “explicación sistémica” de la arquitectura hispanoamericana: es lo que es porque pertenece a un todo cultural integrado por España y América, sin relación de causa efecto tipo, “porque en España, luego en América”, sino como un efecto simultáneo en Europa y en América:

En su conjunto es un mundo latiendo al unísono. (Chueca: 168)

Aquí Chueca se acerca a las nuevas posiciones sobre la globalización, cuyos comienzos, en el mundo moderno, estarían justamente en el descubrimiento y la conquista de América. Simultáneamente con esta explicación, da otra, de carácter estilístico:

Téngase además en cuenta que la arquitectura americana está compacta por el aglutinante de un solo estilo fundamental: el barroco con sus componentes mudéjares. (Chueca: 179)

Como explicación semiológica, usa el carácter religioso.

...es una arquitectura eminentemente religiosa, aún en sus ejemplos de arquitectura civil. Es religiosa porque es una arquitectura simbólica y de prestigio, cuya misión principal es la imponer una determinada civilización

basada en una creencia religiosa. (Chueca: 181)

Aquí salta una contradicción: si se trata de “imponer” una civilización, el sincretismo posible es el resultante de una aculturación, y desemboca, en el mejor de los casos en el mestizaje (Kusch).

La explicaciones funcionales o instrumentales, también contradicen la tesis de la unidad cultural, en tanto las prácticas religiosas difieren en España y América. La explicación funcional refiere sobre todo a modos de culto y muy poco a otros modos de habitar: vida doméstica, vida pública, trabajo, etc.

En definitiva, el intento de Chueca es construir una “ley”: tales y tales características (que el llama invariantes) son propias y exclusivas de la arquitectura hispanoamericana. Esta ley es una condición necesaria para “explicar” en forma nomológica deductiva a la arquitectura hispanoamericana: si tales “invariantes” luego “arquitectura transhispánica”. Aquí asoma una posible circularidad en el razonamiento, que quizá se hubiera reducido si Chueca buscara una explicación inductivo probabilística (Hempel), o mejor aún, hubiera seguido rigurosamente el modelo de explicación pragmática, es decir, señalara que las características consideradas como invariantes pueden ser utilizadas para explicar, con una alta probabilidad, la ocurrencia de obras arquitectónicas hispanoamericanas.

Los valores

Los valores usados para juzgar las obras son: dignidad, aristocracia, entonamiento, hidalguía (como ejemplo se menciona el Cabildo de Buenos Aires); interés, sugestión, asombro, raptó, poderío simbólico, arrolladora unidad (referidos al barroco).

Otra característica común es de orden formal. El barroco usa de la tradición mudéjar alargando las plantas del modelo de iglesia en cruz latina y se señalan “estimas” mudéjares en los artesonados de los San Francisco de Quito y Santa Fe.

A las características comunes a España y América se agregan elementos propiamente americanos: los sagrarios adjuntos a las catedrales, la masividad arquitectónica aliviada por la decoración aplicada, las cúpulas ochavadas, las siluetas recortadas.

El análisis de Chueca Goitía se resiente por la debilidad de su teoría antropológica, que le permite obviar el fuerte rasgo de dominación cultural que supone la imposición, justamente, del idioma, la religión y la arquitectura.

Este tema ha sido discutido por muchos estudiosos, entre otros, Castells en el urbanismo, Galeano desde la política, Caven, Frampton, González Lobo, para la arquitectura⁹. La tesis de Chueca no puede sostenerse sin más frente a los hechos históricos, sobre todo si no se olvida la violencia que usaron los conquistadores. No es difícil adivinar un fuerte intento de reivindicación hispana frente a tantas “leyendas negras” americanas.

⁹ Una breve reseña de trabajos que tratan este tema es la siguiente: Ruiz-Giménez, Guadalupe: 1987 El problema de la identidad en las sociedades iberoamericanas. Unidades y diversidades. En CUADERNOS AMERICANOS (Nueva Epoca) Año I, Vol.2, N° 2 marzo-abril, p.79; Ventós, Rubert Xavier de: 1987 El laberinto de la hispanidad, Barcelona, Planeta; Vitale, Luis: 1992 Introducción a una teoría de la historia para al América Latina. Buenos Aires, Planeta; Zea, Leopoldo: 1987 Identidad e integración en latinoamericana. En CUADERNOS AMERICANOS (Nueva Epoca), Año 1, N°1, enero-febrero, p.170.

Damián Carlos Rayón: “Historia del arte colonial sudamericano”¹⁰

Damián Carlos Bayón, historiador del arte interesado en la arquitectura, estudió con Francastel y trabajó en la Argentina con Mario J. Buschiazzo y Jorge Romero Brest. En este trabajo dirigió a un conjunto de especialistas abocados a producir un libro didáctico. Su explicación de la arquitectura colonial sudamericana se basa en la descripción y en la organización regional (por países poscoloniales) y cronológica de los hechos.

...marcha de acontecimientos organizada por cronológica...

La descripción tiene también una intención estética, fruitiva. Es por eso que considera a las ilustraciones como un discurso no-verbal, complementario del discurso verbal.

Las bases teóricas son:

1. hay un todo artístico en las artes plásticas, de allí que puedan estudiarse conjuntamente la escultura, la pintura y la arquitectura (y puedan separarse la música, la literatura, las artes de representación y del espectáculo).
2. La arquitectura no sólo es de naturaleza artística sino que es la *madre de todas las artes*.
3. Los factores sociales, económicos, psicológicos y religiosos son expresados por las artes y éstas, a la vez, son condicionadas por ellos.

El trabajo mezcla hermenéutica con narración (con marcado predominio de ésta) o crónica (en la que se aporta todo tipo de argumentaciones). Hay muy poco “sí”, “entonces” (relaciones de causa y efecto) aplicado al todo del tema. Sí aparecen este tipo de relaciones en la consideración particular de obras y grupos de obras.

La demostración buscada por Bayón es mostrar cómo el arte sudamericano es variado y no uniforme. Esto marca una gran diferencia con el intento “homogeneizador” de Chueca. Para eso la prueba pasa por la descripción: simplemente despliega un extenso repertorio de obras y recalca sus diferencias.

A partir del encuadre teórico mencionado, el método es:

1. de presentación de obras y comparación: región con región, obra con obra, discursos históricos y críticos entre sí.
2. icónico: las obras se presentan a la fruición del lector y hablan “por sí mismas”.

¹⁰ 1989 Barcelona, Ediciones Polígrafa.

Bayón relativiza el valor de las categorías estilísticas habituales (manierismo, barroco, indigenismo), genealógicas (quién hizo qué y cuando, autores y fechas) y tipológicas (descubrimiento de prototipos u obras maestras).

Su enfoque es predominantemente estético (fruición formal) y artístico-cultural (en las obras pueden leerse circunstancias extra y meta artísticas: sociales, económicas, políticas y así siguiendo), y las obras a su vez, se encuadran en estos hechos.

Sin embargo aunque la argumentación supone un enfoque artístico-antropológico, éste no se despliega en un encuadre teórico que lo justifique.

Ramón Gutiérrez: “Arquitectura y urbanismo en iberoamérica”¹¹

Gutiérrez enfatiza el enfoque antropológico. Su esquema conceptual se basa en una relación cultura-obra que encuadra con conceptos como “dependencia cultural”, “transculturación”, “trasplante cultural”. Enfoque antropológico y sistémico. Nuevamente una débil exposición del encuadre teórico. No se identifica al sistema, sus elementos su entorno y su accionar. Como en una enorme caja negra “algo” entra en la cultura hispanoamericana y “algo” (su arquitectura) sale como resultado. Esta ausencia evidencia la condición más ideológica que teórica de la posición de Gutiérrez:

...visión comprometida con un espacio (América) y con su tiempo. (G, 11)

Quiere evitar la “asepsia” de las descripciones meramente fácticas o informativas. Esto supone reconocer un todo cultural de pertenencia: *nosotros mismos*. Desde este “nosotros mismos” se propone estudiar el tema, con un esquema conceptual y una metodología que no se subordinen a los esquemas y teorías europeos en boga. No hay una exposición teórica que dé cuenta de este planteo, de modo que se reduce a una postura ideológica, llena de buena voluntad, que reclama definiciones. La primera es la referencia la identificación de ese todo “iberoamericano” en el nombre del cual se quiere hablar. Tema que ha quitado el sueño a próceres como Simón Bolívar, a poetas como José Martí; a escritores como Ricardo Rojas y a políticos como Juan Domingo Perón, para citar al bote a varias figuras americanas. Gutiérrez reconoce subunidades culturales elementales:

¹¹ Gutiérrez, Ramón: 1992 *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra.

1. la cultura indígena,
2. la cultura española-europea,
3. la cultura europea transpirenaica.

Aunque muchas veces, el intento es descubrir un sincretismo iberoamericano (el que da legalidad a la ideología), algunas veces lo español y lo indígena aparecen enfrentados antagónicamente, otras se mezclan o combinan en fenómenos híbridos o nuevos, donde Gutiérrez parece encontrar lo propiamente (o necesariamente) iberoamericano.

Es un intento menos esquemático y menos definido, que el de Chueca Goitía. Un encuadre teórico laxo recuerda a las ideas europeas del “zeitgeist”, espíritu del tiempo y el “volksgeist”, espíritu del pueblo (Gutiérrez se siente comprometido con el tiempo iberoamericano, se compromete con el espacio). Aquí estamos en plena materia antropológica, cuya teoría ha sido desarrollada por la antropología¹².

Aunque la usa como columna vertebral de su trama crítica, Gutiérrez no se demora en explayarla; del mismo modo utiliza el eje estilo-regionalización como columna vertebral de la exposición.

Plantea el tema teórico en la introducción, y en el capítulo 6 “El desarrollo de la arquitectura barroca en México, Centroamérica y el Caribe”, en el apartado “El barroco mexicano y las categorías de análisis”, se despliega el esquema conceptual que guía al discurso

Éste se centra en la unidad conceptual estilística del “barroco”. Desde allí postula como problema central de la historiografía la invalidez de los “sistemas de análisis” aplicados en Europa. Sin embargo, todo su planteo es un interesante desarrollo de los planteos europeos. Parece reducir el problema a algunos estudios obsesionados por medir las obras americanas con el cartabón de la descripción estilística basada en los ejemplos europeos paradigmáticos,

Al cambiar las escalas de análisis deben variar las categorías de valoración externas y “universales” para colocar el acento en las propias y contextuales que son en definitiva las únicas que pueden no sólo explicar la obra sino descubrir sus cualidades de coherencia intrínseca.(G, 105)

“Propias” y “contextuales” son las palabras clave. “Propias” queda sin dilucidar. Por

¹² Principalmente por Edward Hall, Darcy Ribeiro, Amos Rapoport, Enrique Guidoni; filósofos como Leopoldo Zea, Rodolfo Kusch, Rupert Xavier de Ventós; sociólogos como Chombart de Lawe, García Canclini; poetas y escritores como Ricardo Rojas, Waldo Frank, Octavio Paz, Alejo Carpentier, Amado Alonso, Eduardo Galeano, Gilberto Freyre, Carlos Cullen, Adolfo Colombes.

otra parte el objeto de la explicación (y de la comprensión) tiende a ser “la obra”, no el fenómeno de la arquitectura, o como a mí me gusta plantear: el fenómeno del habitar.

La fundamentación se aclara así:

El error ha nacido de plantear el problema en la perspectiva de un análisis formal emergente de los sistemas de valoración propios de una concepción reduccionista de la historia del arte. La obra no se ha comprendido en su contexto social y cultural, en su dimensión de relación entre requerimientos y posibilidades, en definitiva, en una visión más profunda que permite que un edificio cuya traza puede ser renacentista, e inclusive basilical o central sea esencialmente barroca por la concepción de su espacio integral, su función y uso... (G, 104)

Nuevamente un razonamiento que pivote sobre la categoría “estilo”, ampliada con consideraciones antropológicas. Encuentra en el estilo barroco características no sólo espaciales y de relación formal con el medio construido circundante, sino funcionales. Sin embargo, en su extenso discurso no hay análisis detenido del uso o de las funciones. Tampoco se explica cual era la relación “barroca” entre el edificio y el medio, que de serlo, debería ser a la vez americana y europea.

Comentando el Sagrario de México Gutiérrez dice:

Es importante aquí insistir en la capacidad de transformación que sufren los artistas españoles en contacto con este nuevo clima cultural y social mexicano, donde los testimonios de su propia formación barroca tiende a exacerbarse, a popularizarse, a apartarse de las ortodoxias para insertarse plenamente en el desbordamiento febril de lo sensorial. (G, 108)

Aquí vemos claramente como de todos modos los esquemas europeos condicionan los argumentos de Gutiérrez, el problema del estilo (el barroco y su combinación con otros) es central. Además, conviene señalar que ese desbordamiento pareciera haber estado en simiente en las tendencias del gusto barroco europeo porque con igual febrilidad afloró en Baviera con el rococó alemán, bastante ajeno a las circunstancias históricas y culturales americanas.

El encuadre cultural se transforma entonces en una postura más ideológica que lógica y pierde fuerza en la argumentación que debe dar cuenta histórica de los fenómenos estudiados.

Analizando el caso de “el barroco mexicano”, argumenta que el indígena, como

proyectista o constructor, tiene mayor participación en las decisiones en las zonas rurales, y esto está en relación directa con la aceptación del barroco. No explica porqué lo barroco, tan extraño como cualquier otro estilo europeo, es aceptado por esos constructores rurales

A partir de allí plantea una oposición entre vitalidad y erudición; normativas y libertad creativa; barroco urbano y barroco rural, barroco popular y barroco “académico” (pares polares muy parecidos a los planteados en Europa entre la obra de Bernini y Borromini; entre el barroco “cortesano” y el barroco “popular”).

El par polar fundamental de oposiciones es el de: americano versus europeo, siendo lo americano el polo positivo. La tesis remata en la aseveración (coincidente con el juicio de Chueca) de que el barroco se transformó en un “manifiesto” de la identidad hispanoamericana, lo que parecería una adscripción a una teoría de la historia de los “espíritus de época”. La debilidad de este razonamiento nace de que, en el fondo, asevera que todo lo que es americano es “manifiesto” de lo americano, una tautología nacida de la posibilidad de interpretación infinita de cualquier hecho cultural.

Por otra parte, dar la exclusividad de creatividad a la producción popular (y deberíamos, como lo hicieron Mario García Canclini, Arnold Hauser, Rodolfo Kusch, Leopoldo Zea y muchos otros, indagar sobre la cualidad de lo popular) es ignorar obras como la iglesia de la Compañía en Quito, de la que Chueca dijo:

...una iglesia que tiene muy poco que ver con la genuina arquitectura hispánica (Chueca Goitía 1985 T.VIII 11:130).

Mientras que Gutiérrez escribió, no sin cierta incoherencia:

Es, en efecto, una propuesta nítidamente europea colocada en América... (...)
...una de las obras más significativas del barroco sudamericano... (Gutiérrez: 150, 151).

El sincretismo que Gutiérrez busca se da en la obra de los “españoles americanos” (el mismo concepto de Chueca), quienes producen una cultura con sólidas bases europeas: religión, idioma, derecho, alfabeto, rasgos y pautas culturales (Brading, Chaunu, Vitale, Vivens), que en general, rechaza o aniquila las culturas preexistentes (Brading, García Canclini). Debemos pues, relativizar aseveraciones como ésta:

...los propios criollos “españoles americanos, son propulsores de una búsqueda cultural que, si bien desean les permita participar en el sistema, a

la vez intenta prestigiar e incorporar los acontecimientos del mundo prehispánico como propios, agudizando la tensión del ser (o no ser plenamente) “europeos”. (G, 104)

Esto es verdad para algunos españoles excepcionales, como Bernardo de Sahagún, para los misioneros jesuitas, y para algunos independentistas pragmáticos (como Manuel Belgrano), pero no para la mayoría de españoles o “españoles americanos”. La postura de Gutiérrez se complementa con la exposición de tipologías funcionales, poco tratadas por los estudios habituales; la consideración de la participación indígena en la producción del hábitat; y el estudio de las prácticas profesionales. De ese modo se minimizan las categorías formales (lo curvo y lo recto, lo continuo y lo discontinuo, y así siguiendo) y estéticas (bello y feo, armónico e inarmónico, etc.)¹³. Los hilos más robustos de la malla expositiva, en la que se insertan los fenómenos históricos son:

1. el estilo (tardo gótico, plateresco, mudéjar, barroco, neoclasicismo);
2. la localización geográfica, que sirve para ubicar estilos, p. ej. barroco en México, para designar zonas: Centroamérica o para agrupar temas según su ocurrencia en países formados después de la colonia: Colombia, Venezuela...
3. Por último la cronología, de acuerdo a la cual se nominan algunos capítulos: siglos XVII y XVIII.

Un entrelazado de estos hilos sirve para armar los capítulos de la obra, p. e. “Portugal y la arquitectura brasileña en los siglos XVI y XVII”; o “El desarrollo de la arquitectura barroca en el Brasil y área guaranítica durante el siglo XVIII. En este tipo de denominaciones, la estructura cultural queda sobreentendida o subordinada. Aparece con más claridad, como el autor lo indica en la Introducción, cuando el agrupamiento es tipológico-funcional. Clasificación que alterna dos referencias: funcional (arquitectura religiosa, asistencial, educativa, de gobierno, militar); de localización: rural; o decididamente cultural: “arquitectura popular americana” (Cap.16).

Sin duda esta clasificación no es excluyente y se entrecruza continuamente. En el discurso de Gutiérrez asoman nudos problemáticos soslayados o sólo abordados tangencialmente por los autores anteriores: la construcción del hábitat como

¹³ En 1945 Pevsner decía: *el término arquitectura se aplica solamente a los edificios diseñados con vista a una apelación estética.* (Pevsner, Nicolaus: 1945 An Outline Of European Architecture (Hardsmontworth:Penguin Books, pág.21. mi traducción)

producción cultural; la obra de arquitectura como objeto cultural; los aspectos semióticos de la construcción del hábitat y por fin, la identidad cultural.

El campo temático de Gutiérrez es considerablemente más amplio que el de sus antecesores y busca una nueva comprensión (bajo el rasgo cultural) de la arquitectura colonial iberoamericana. La riqueza de este planteo polimodal, de red más que de línea, se acrecentaría si el encuadre teórico se hubiera expuesto claramente.

En una publicación reciente, que luego se comentará, Gutiérrez amplía su razonamiento en cuanto a la presencia del barroco en hispanoamérica.

Recapitulación

Los hechos

La historiografía necesita separar su propio presente del pasado que estudia, y para ello no le queda más remedio que dividir, establecer límites: cronológicos temáticos, o de cualquier otro tipo. El límite es a la vez instrumento y objeto del estudio (De Certeau). Por lo menos tres parámetros sirven para limitar: un lapso de tiempo (cronología); un lugar (localización): un fenómeno o conjunto de fenómenos. Fundamentalmente los hechos estudiados son las obras y los fenómenos arquitectónicos y urbanísticos, son ellos los objetos de la explicación y la comprensión históricas buscada. En todos los autores estudiados se nota esta profunda impronta, propia de la historia del arte como historia de las obras de arte, que los arrastra hacia catalogación que pretende ser exhaustiva (por lo menos de los fenómenos y hechos paradigmáticos). Por hecho arquitectónico generalmente se entiende un proyecto o una construcción edilicia o urbana. Sólo en Gutiérrez aparece claramente la consideración de los modos de habitar y ciertos modos de producir el hábitat como hechos históricos a estudiar. En general, todos los autores señalan como importante, sin historizarlo, un hecho natural: la vastedad geográfica americana y un hecho humano: las culturas autóctonas.

Las duraciones

Parece inevitable que la historia de los objetos culturales oscile entre la historia del

“acontecimiento” (muy usada en la historia del arte) y la de las estructuras de larga duración. La corta duración refiere a lo que Pierre Chaunu llama “dinámica coyuntural”: episodios, rupturas, discontinuidades. Se preocupa por lo personal y accidental. En nuestro caso el hecho central son las obras arquitectónicas y urbanas, y su continuidad y posible agrupamiento en unidades conceptuales inteligibles. Al mismo tiempo, cada obra puede ser tratada por sí, como obra de arte única e irrepetible, sólo agrupable en serles estilísticas. En este lugar del “acontecimiento” reside el dramatismo y toda posible fruición estética. Las largas duraciones intentan explicar fenómenos estilísticos como “el barroco en América”; o culturales como “la transculturación” (Gutiérrez) y/o la “identidad cultural” (Bayón, para el arte sudamericano, Chueca Goitía para las invariantes y Gutiérrez para el choque de culturas, lugar del dramatismo social). Mencionada sesgadamente, la gran ausente en las estructuraciones de larga duración, es la economía.

La argumentación

Todos los autores siguen una línea que busca lograr la explicación y la comprensión, de los fenómenos estudiados. Por dos caminos: la causalidad y la valoración artística. En el primer caso la argumentación sigue un proceso que va desde la identificación escueta: “esto la catedral de...” (está en..., la hizo..., en el año...), hasta la descripción formal y tecnológica (a veces un escueto análisis funcional). A esta “arqueología” le sigue una clasificación o serialización (estilística, cronológica, tipológica, geográfica, etc.) y el establecimiento de relaciones de causa efecto.

Por su parte el juicio de valor se centra en el valor “artístico” de la obra. Valor cuyos parámetros pueden ser las categorías de lo “bello” (características formales: armonía, orden, ejemplaridad), lo “cultural” (lo identitario: ser americano o hispanoamericano; lo significativo: expresa algo de un pueblo); algunos valores históricos como la “originalidad” (nunca hubo algo así, es único), la “arquetipicidad” (ser la iniciación de una serie, original primigenio; o ser un espécimen paradigmático de una serie, v. g. estilística); o la instrumentalidad (función). El énfasis está puesto en los valores artísticos y desde allí se desliza hasta valores culturales que se subsumen en características de diseño, para las cuales el “estilo” (hispanoamericano) se convierte en una especie de DNA genético.

La argumentación toma la forma de un discurso en forma de árbol, desde un núcleo principal (originario, explicativo), se suman argumentos que se dividen en cada

articulación, pero que tienden a robustecer la aseveración de un núcleo conceptual único (lo hispanoamericano, sus invariantes, etc.) que da razón y significación - explica y hace comprensivos- a los fenómenos estudiados. El caso más exigido es el de las invariantes de Chueca Goitía. Casi siempre la ley que cohesiona los hechos es el estilo.

Este método motivó el comentario de Foucault:

Tal proyecto va ligado a dos o tres hipótesis: se supone que entre todos los acontecimientos de un área espaciotemporal bien definida, entre todos los fenómenos cuyo rastro se ha encontrado, se debe poder establecer un sistema de relaciones homogéneas: red de causalidad que permite la derivación de cada uno de ellos, relaciones de analogía que muestren cómo se simbolizan unos a otros, o cómo expresan todos un mismo y único núcleo central. (Foucault: 15)

Por un lado se buscan continuidades y estructuras firmes, casi inmóviles durante todo el período estudiado (lo americano, el estilo). En ellas los acontecimientos (hecho, monumento) se desvanecen. Por el otro, cuando se trata de juicios de valor, el acontecimiento salta a primer plano, único, casi inexplicable, sólo sujeto a la fruición artística o simbólica.

A veces esto corre el riesgo de producir contradicciones. Para las grandes unidades continuas, lo discontinuo es casi impensable (Foucault), es lo que debe ser (como en el caso de Chueca), rodeado, reducido, borrado, “para que aparezca la continuidad de los acontecimientos” (Foucault).

Esta preocupación por un eje o núcleo conceptual genético (lo hispano, lo hispanoamericano), reduce hasta la deformación, la multiplicidad de los hechos estudiados, tanto de los aportes de la cultura europea, como los de las distintas culturas americanas tan diferentes entre sí. Tanto Chueca como Gutiérrez se esfuerzan por hacer decir su “americanidad” o su “hispanoamericanidad” a los monumentos, pero este esfuerzo se frustra cuando se trata de sostener que es exclusivamente esa “americanidad” la que hace, que esos monumentos en lo que sean. De este modo, estas reducciones pueden terminar en pseudo explicaciones “Cesto es así porque es americano”, o en el caso de Chueca: “las más hispánica de las arquitecturas es la transhispánica”) que anulan la comprensión.

Los encuadres

Arte y arquitectura

Aunque Bayón en sus explicaciones relativiza las categorías estilísticas, los textos estudiados coinciden en la consideración artística de la arquitectura y en tratar a las obras de arquitectura con los modos de la crítica de arte: descripción formal, evaluación estética. Y en muchos casos la historia parece reducirse a la historia de las obras.

Esta posición reduce la indagación en las condiciones de existencia de la arquitectura, que muchas veces se reducen a la descripción, la ubicación cronológica y geográfica y la indagación de la genealogía técnica. Queda por realizar una indagación sobre el fenómeno afectado: el habitar y sus encuadres culturales.

Lo más notable de estos estudios es que en ellos no aparece hegemonícamente la figura del artista, estas son historias del arte sin artistas. Aún cuando Buschiazzo y Gutiérrez se preocupan por descubrir la figura de los autores y encontrar datos biográficos (como la formación disciplinaria), no hay muchos rasgos de estar frente a una historia del arte como historia de los artistas, género tan habitual en la historiografía europea.

Cultura y arquitectura

Chueca Goitía y Gutiérrez (quizá siguiendo a Winckelmann) proponen a la arquitectura como un elemento importante dentro de los simbolismos culturales, considerándola como integrante de sistemas culturales (mediante relaciones de causa efecto). A partir de esta situación denuncian la insuficiencia de los esquemas analíticos europeos para analizar los fenómenos americanos. Pero lo que nace como un enfoque antropológico se resuelve en un estilismo. Reitero una cita:

La obra no se ha comprendido en contexto social y cultural, en su dimensión de relación entre requerimientos y posibilidades (...)

...en definitiva, en una visión más profunda que permite que un edificio, cuya traza pueda ser renacentista, e inclusive basilical o central sea esencialmente barroca por la concepción de su espacio integral, su función y su uso, su proyección en el medio urbano o rural, o sea, su relación con el

entorno. (Gutiérrez: 105)

En esta relación arquitectura-cultura no se delinea con claridad el sistema madre (la matriz cultural), de donde las explicaciones resultan fuertemente ideológicas y débiles como argumentación, en cuanto están basadas en leyes débiles y en una conjunción casi infinita de “leyes” obvias. Para Veyne esto es aplicable en historia si consideramos que las “leyes” invocadas son generalidades del sentido común. Por otra parte, se corre el riesgo de exagerar la relación causa efecto y llegar a situaciones absurdas como “lo que fue, fue” y crear una ley, paradójicamente aplicable a un caso único.

Cuando la historia supera los límites de una crónica o cronología escueta de hechos, es una investigación de la relación entre acontecimientos ocurridos en un “fragmento” o recorte del pasado.... no debe creerse que, si cada episodio particular se explica por una o varias leyes y por el episodio precedente, todos los episodios se siguen unos de otros, de modo que la cadena entera será previsible; la cosa no es así, porque el sistema no es cerrado; entran en escena sin cesar nuevos hechos que modifican los datos. Resulta que cada trama es explicable, pero la concatenación no lo es, puesto que la explicación de cada dato nuevo nos lleva demasiado lejos en el estudio de las cadenas de donde ellas provienen. (Veyne: 109, mi traducción)

Si consideramos las hipótesis de Henri Lefebvre, respecto al espacio en general (incluyendo al espacio habitacional), podemos concluir que la aceptación de la hipótesis de Platón, Descartes y Kant del espacio como un terreno de la inteligibilidad pura, un esencia pura, sin contenido, lleva a la instauración de la primacía de los enfoques y juicios estéticos (lo que ninguno de nuestros autores dejan de hacer). De allí nacen dos resultados lógicos: la consideración de la obra (sobre todo la artística) como fruto de la creación de un individuo (genial) y la existencia de “genialidades” colectivas que rigen la creación artística: los estilos o los “espíritus” (de la época o del pueblo). Todos los textos extraídos recogen ecos de esta consideración, de larga data, especialmente el de Chueca Goitia. Bayón se aparta de esteticismo, pero no deja de lado la fruición estética de los hechos. La segunda hipótesis de Lefebvre es la consideración del espacio social habitable como producto de la sociedad, como resultado del trabajo y de la división del trabajo.

Es el punto de reunión de los objetos producidos, el conjunto de las cosas

que lo ocupan y de sus subconjuntos, efectuado, objetivado, por tanto “funcional”. (Lefebvre: 30)

Esta hipótesis, lo veremos, subyace en todos los trabajos, es casi insoslayable. Al mismo tiempo no se despliega hasta sus últimas consecuencias. Se limita a servir para señalar un “americanismo” propio. Llega a su punto de mayor exposición en los textos de Chueca Goitia y Gutiérrez. También en Chueca y en Gutiérrez asoma la tercera hipótesis de Lefebvre: el espacio habitable no es ni punto de partida (mental) ni punto de llegada (reunión de productos). Es un instrumento de quienes dominan la sociedad, y está al servicio de una estrategia, es decir, se puede proyectar. Es a la vez ideológico (político) y sapiencia” (representado). Lefebvre lo llama racional-funcional o funcional-instrumental, y lo pone en función de la reproducción de la fuerza de trabajo.

Las ciudades no vendrían a ser más que unidades de consumo correlativas de las grandes unidades de producción.

... en esta hipótesis, el espacio no sería una mera representación inocente, sino que “vehicularía” las normas y los valores de la sociedad burguesa, y, ante todo, el valor de intercambio y la mercadería, es decir, el fetichismo. (Lefebvre:32, 33)

Con arreglo a la cuarta hipótesis lefebvriana, no se puede sostener que el espacio es una idea, un producto ni un instrumento.

El espacio, desarrollando más la tercer hipótesis, estaría en función de la reproducción de las relaciones de producción. Haciendo intervenir con fuerza al tiempo histórico, el espacio constituiría un esquema dinámico común a diversas actividades. Vendría a ser por tanto un espacio a la vez abstracto-concreto, homogéneo y desarticulado... (Lefebvre:34)

Este planteo antropológico también está escondido en todos los textos. Asoma, aunque no con total dilucidación, en los textos de Chueca y Gutiérrez. En Gutiérrez ocupa el centro de la preocupación histórica. Parece ser la unidad última que ha de dar cuenta de lo ocurrido en la arquitectura, y por ende es la clave de su comprensión y valoración. La tarea historiográfica de los autores estudiados se podría continuar con provecho utilizando para la confección de nuevas tramas, los aportes de la semiótica y la antropología. Se trataría de una historización del habitar (Doberti, Iglesia) o, como diría Marc Augé, una historización de los “lugares antropológicos”, como el lugar del sentido inscrito y simbolizado.

Así nos encontramos con dos grandes unidades fenoménicas: la cultura y la producción artística. De la primera se desprende el concepto de “identidad cultural”, de la segunda el de “estilo”. Estos son los más importantes parámetros para estructurar grandes unidades de comprensión.

Notas bibliográficas

Brading, David A.:1991 Orbe indiano, México, FCE.

Bunge, Mario: 1981 Teoría Y Realidad, Barcelona, Caracas, México; Ariel. 1985 Epistemología., Barcelona, Ariel.

Calabrese, Omar: 1989 (ed. orig. it.1987) La era neobarroca, Madrid, Cátedra.

Chaunu, Pierre: 1990 Historia de América Latina, Buenos Aires, Eudeba.

Chombart de Lauwe, P.: 1960 Famille et Habitation, Paris, CNRS.

Alberti, Roberto: 1992. Fundamentos de una Teoría del Habitar. En Imagen, texto y ciudad (Buenos Aires: Cuadernos del Postrado 1, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; Escuela de Postrado) p.25.

Eco, Humberto: 1989, El Signo de los Tres., Barcelona, Lumen. 1992 Los límites de la interpretación, Barcelona, Lumen.

Foucault, Michel: 1970 La arqueología del saber, México, Siglo XXI.

Gaceta, Rodolfo: 1996 Modelos de explicación científica, Buenos Aires, Embeba.

García Canclini, N.: 1992 Culturas híbridas, Buenos Aires, Sudamericana.

Guidoni, E.: 1982 Arquitectura Primitiva, Buenos Aires, Vizcondes

Gutiérrez, Ramón: 1987 Identidad en la arquitectura argentina. En Cuadernos de Historia del IAAIE, FADU/Universidad de Buenos Aires, 1987, p.11.

Hall, Edward T.: 1973 La dimensión oculta, Madrid. Instituto Estudios Administrativos Locales 1978 Más allá de la cultura. Barcelona, Gustavo Dili.

Hauser, Arnold: 1975 Teorías del arte, Madrid, Guadarrama.

Hempel, Carl G.: 1962 la Explicación en la Ciencia Y en la Historia. En Yturbe, Cortina

(Comp.): 1981 Teoría de la Historia (México: Terra Nova), P.31.

Iglesia, Rafael E. J.:1989 Identidad Cultural y Arquitectura. Buenos Aires, Editorial Identidad.

Kusch, Rodolfo: 1976, cultura del hombre americano. Buenos Aires, Fernando García

Gamberro. 1986 América profunda. Buenos Aires, Bonus.

Lefebvre, Henry: 1976 Espacio y política, Barcelona, Península. Levi-Strauss, Claude: 981 (comp.) La Identidad. Barcelona, Petrel.

Kahler, Erich: 1966 ¿Qué es la historia?, México, Fondo de Cultura Económica.

Kubler, George: 1975 (ed. brig. Bing. 1962) La configuración del tiempo, Madrid,

Alberto Corazón.

Khun, Thomas: Las revoluciones científicas.

Kusch, Rodolfo: 1953 La seducción de la Barbarie, Buenos Aires, Raiga.

Marrou, Henri-Lefevre: 1961 L' Histoire et ses méthodes, Paris, Gailimard.

Norberg-Schulz, C.: 1979 El significado de la arquitectura, Buenos Aires, SUMA.

Paz, Octavio: 1950 El laberinto de la soledad. México.

Rapport, A.: 1972 Vivienda y Cultura, Barcelona, Gustavo Dili.

Ricoeur, Paul: 1985 Historia y narración (Madrid: Cristiandad).

Romero, Luis Alberto: 1994 La identidad de los sectores populares, una aproximación histórico-cultural. En Hidalgo, Cecilia; Tamango, Liliana (comp.): Unicidad e identidad. Buenos Aires, CAL, p.64.

Samaja, Juan: 1994 Epistemología y Metodología, Buenos Aires, Embeba.

Seabock, T.: 1994 Sherlock Holmes y Charles Pierce, Barcelona, Pados.

Summerson, John: El lenguaje de la arquitectura clásica

Cypher, Wylie: 1955 Tour Stages of Renaissance Style, Nueva York, Doubleday.

Ventós, Rubert Xavier de 1987 El laberinto de la hispanidad, Barcelona, Planeta.

Veyne, Paul: 1978 Comment on écrit l'histoire, Paris, Du Senil.

Vincens Vives, J. (D):1977 Historia de España y América, Barcelona, Vincens.

Vitale, Luis,1992 Introducción a una teoría para la historia, Buenos Aires, Planeta.

Watkin, David: 1980 The Rise of Architectural History, London, Architectural Press.

Wright, G. H. von: 1979 Explicación y comprensión, Madrid, Alianza.

White, Hayden: 1992 El contenido de la forma, Barcelona, Pailas.

Zeal, Leopoldo: 1987 Identidad e integración en latinoamericana. En CUADERNOS AMERICANOS (Nueva Epoca), Año 1, N°1, enero-febrero, p.170.

Arquitectura hispanoamericana: ¿barroco o barroquismo?

El barroco

¿Qué es esto del “barroco”, al que todos recurren para explicar y comprender? De entrada no más, señalemos que es una construcción conceptual, lo que Bunge (1985) ha llamado un “constructo”. Dicho de otro modo, es un concepto que tiene su propio proceso de construcción y uso, de allí nace su sentido, que con el pasar del tiempo se dilata en una extensión significativa cuyo conocimiento es necesario para evitar confundir cosas distintas como “barroco” según su sentido durante el siglo XVIII y “barroco” según su significado en el siglo XX.

El Diccionario Hispanoamericano Jackson, de fines del siglo XIX, definía a “barroco” como (Del “barroco”, perla que no es redonda: del latín “verruca”: de la partícula peyorativa “bar y “roca”: según Larousse de “barroco”, palabra usada en la antigua escolástica): adjetivo. Así se designa a todo lo irregular y fuera del orden conveniente en arquitectura y artes plásticas, con especialidad al estilo churrigueresco. Lo de la perla malformada aparece en 1690 en diccionario de Furetiere.

Joan Corominas, coincidiendo con Jacqueline Picoche¹⁴, en su “Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana¹⁵, indica que en el castellano el vocablo fue tomado, en S. XVII, del francés “baroque”, con significado de “extravagante”, tal como lo presentaban las ediciones de 1740 y 1762 del. Diccionario de la Academia Francesa. En el siglo XVIII aparece como la fusión del término mnemónico baroco, quizá usado por Petrus Hispanus para recordar la cuarta forma del segundo silogismo, que designaba al silogismo escolástico que los renacentistas consideran aburrido y formalista (así usó la palabra Montaigne en sus “Ensayos”) y de la palabra portuguesa que denotaba a la perla irregular (en castellano, según Covarrubias, 1611: barrueco, peñasco). Para Corominas el término italiano se usó casi un siglo después de la aparición de las obras de arte que hoy llamamos “barrocas”. Jean Jacques Rousseau, en la Enciclopedia, habló de la música barroca como aquella llena de confusión y disonancias.

En su “Encyclopedie Méthodique” (1788) y en su posterior “Dictionaire historique d’architecture” (1832) Quatremère de Quincy Mica el adjetivo barroco a la

¹⁴ Dictionnaire Étymologique du Français, Paris, Le Robert.

¹⁵ 1990 Madrid, Gredos.

arquitectura, como bizarro, extravagante y uso excesivo de la extravagancia. Lo mismo hizo Francesco Milizia en su “Dizionario delle belle arti” (1797), donde equiparó barroco con ridículo.

Como vemos, la acepción original es altamente desvalorativa, refiriendo a “raro”, casi monstruoso, anormal.

Fue un concepto polar, cuya base era el orden, lo habitual, lo medido, lo armónico, a partir de donde, por exceso o por contraste, se define a lo barroco.

La palabra designó por deslizamiento semántico a las ideas retorcidas y los procesos de razonamiento contradictorios. También la palabra portuguesa refería a una perla irregular o mal formada (en español “barrueco”). En la historia del arte, como vimos, se la utilizó al principio con este mismo sentido denigratorio, refiriendo a todo lo bizarro, irregular y fuera de normas y proporciones, opuesto al paradigma del orden renacentista.

El concepto se elaboró posteriormente al momento de producción de las obras estudiadas, mediante un trabajo inductivo: examinados muchos casos y establecidas las características morfológicas comunes, se le dió nombre al conjunto.

En el discurso historiográfico, el concepto ha tenido significados distintos y sobre todo, valoraciones antagónicas. Roberto Segre analiza cómo “barroco” ha querido decir “no estilo”, con sentido de disvalor; o ha sido un fenómeno ahistórico, de validez universal e intemporal, opuesto a lo “clásico”; o ha sido sólo un momento del período renacentista, sin identidad histórica propia; o, simplemente, la designación de un período histórico determinado.

Las principales obras barrocas, de acuerdo con la historiografía más abundante son, en Europa: obras de Bernini, como la Plaza de San Pedro, en el Vaticano, o de Borromini, como San Carlo alie quattro fontana, para pasar luego a las delicias del rococó de los 14 Santos o de Die Wies.

La opinión de los contemporáneos (para quienes no existía el concepto de “barroco”), nos ha quedado en escritos como los de Giovanni Batista Aguchi¹⁶, Treofilo Galacini¹⁷. Oscilaba entre destacar, en defensa del orden renacentista, las virtudes del orden y de la correcta representación, argumentando contra el manierismo; y reclamar al arte emoción, deleite, artificio, maravilla. Guarismo

¹⁶ Tratado de la pintura, 1607-1615.

¹⁷ Tratado sobre los errores de los arquitectos, 1767.

Guarini¹⁸ es el primero que claramente expone como virtudes las que luego serían las características del barroco: deleite, emoción, cambio. Asegura que el orden puede y debe ser alterado, para beneficio del arte.

Poco a poco los discursos sobre arte, comenzaron a valorar el abandono del orden del pasado clásico. Los defensores de ese orden, como Francesco Milizia¹⁹ consideraban al barroco, como estrambótico, inclasificable: Borromini, Bernini y Pietro de Cortona son como la peste del gusto. Winkelmann, Lessing y Goethe, siguen viendo en el barroco desviaciones, irregularidades y arbitrariedades con respecto al orden clásico. Del mismo modo Diderot (citado Bialostocky: 81) consideraba barroco a lo estrambótico y risible. Ya en el siglo XX, Benedetto Croce lo ve como deforme e ilógico. Croce hizo algo más, aplicó el adjetivo a otros campos de la cultura, no sólo a las artes.²⁰

Durante el siglo XIX, fue común considerar al barroco como un momento decadente del gran movimiento renacentista, la analogía biológica de nacimiento, madurez y decadencia, orientaba esta mirada. Para Ruskin²¹ se trataba de una exageración del renacimiento; idea que compartió Burckhardt²², para quien el “estilo” barroco habla la misma lengua que el Renacimiento, pero la había convertido en un dialecto salvaje. El primer cambio se dio al considerar al barroco como un estilo independiente. Eso hizo Heinrich Wölfflin (“Renacimiento y Barroco”, 1888; “Conceptos fundamentales de la historia del arte”, 1915), apoyándose en los cambios de la visión figurativa, cambios en la organización gestáltica (expresados en los pares: «Visión lineal» / “visión pictórica”, “visión superficial”/“visión de profundidad”, “forma cerrada”/“forma abierta”, “multiplicidad”/“unidad”, “claridad”/“incertidumbre”. Aclaró que su análisis no era valorativo, sino formal, siguiendo los principios del “visualismo”, y por lo tanto aplicable a toda obra de arte que presentara características formales análogas. De este modo, Wölfflin se distanciaba de otros parámetros de juicio artístico, como el semiológico. Así estableció una oposición módica constante entre “clásico” y “barroco”, análoga a la que Federico Nietzsche²³ había establecido entre apolíneo y dionisiaco.

Wölfflin no abandonó, a pesar de los abundantes ejemplos históricos, una posición

¹⁸ Arquitectura civil, 1737.

¹⁹ Dizionario dello belle arti dell disegno, 1797.

²⁰ Storia della età barocca en Italia: pensiero, poesía, letteratura, vita morale, 1925.

²¹ Stones of vNice, 1851.

²² DeCicerone, Tomo I. 1855.

²³ Nacimiento de la tragedia, 1892.

duramente evolucionista: los estilos jamás volvían sobre sus pasos.

Con su teoría Wölfflin sentó las bases de: 1. la consideración del barroco como un período histórico autónomo; 2. La extensión por analogía de las características formales de “lo barroco” a otros campos fenoménicos sin características módicas: política, ciencia, filosofía; y 3. De estas características formales generales facilitó la construcción de un concepto de la época y del hombre barrocos (Bialostocky).

Calabrese (1987) vincula la teoría de Wölfflin con

... la fenomenología de Husserl, sobre todo en lo que se refiere al concepto de la “reducción” del objeto a una apariencia sensible por parte del artista. Esa reducción se produce con criterios independientes de la psicología o de la intuición del artista o del observador, y por lo tanto permite un análisis sistemático del producto artístico mismo, análisis que se limita a su descripción, comprensión y explicación más allá de la expresión de juicios de valor. Aporta el método para reconocer el mecanismo y el código de cada poética, excluyendo la interpretación valorativa e intuitiva de la obra de arte, además de aportar el recurso a análisis extratextuales, como los que se basan en los documentos históricos. (Calabrese 1987:22)

Esta “lógica morfológica” o morfogenética, atemporal, fue seguida por muchos otros autores, como Henri Focillon (“Vida de las formas”, 1934), para quien las obras de arte pueden ser examinadas sin considerar otros hechos históricos. Tienen una “vida” y un “destino” propios, buscando siempre una estabilidad estructural. Su idea es “biológica”: implica momentos sucesivos: infancia o edad experimental, madurez o edad clásica, refinamiento, edad barroca. Estos cambios pueden estudiarse según la forma se espacializa, de lo bidimensional a lo tridimensional; se temporaliza (movimiento, eventos, su propia duración); se materializa, uniéndose con la materia (el toque, la pincelada, el uso del instrumento y de la mano, la técnica en general); y por fin se espiritualiza, conjugando los significados espirituales y abstractos que artistas, períodos y épocas dan a la obra de arte. Esta fue la materia prima conceptual con que se movieron (y algunos de ellos aún se mueven), los historiadores del arte hispanoamericano.

La revaloración del “barroco”; cambió gracias Alois Riegl²⁴, quien negó las “decadencias” o “alzas” en los estilos artísticos y planteó la “voluntad artística”

²⁴ Spütrömisches Kunstindustrie, 1901.

(Amnstwollen), evidenciada en preferencias formales. Para Riegl hay visión “táctil” opuesta a una visión “óptica” (verosímil); una visión “plástica” contra una visión “colorista”; una visión “planimétrica” y una visión “espacial”. Cada cultura o momento histórico, expresando su voluntad o gusto general por ciertas formas, construye los estilos.

La oposición renacimiento-barroco, llevó a revalorizar a éste último, como lo hizo Oswald Spengler. Actualmente las cualidades que se asocian al barroco (Argan, Dorffles, Giedion) son grandeza, riqueza sensual, drama, vitalidad, movimiento, tensión, exuberancia emocional, tendencia a confundir las artes, infinitud. Calabrese caracteriza al barroco como “gusto” o preferencia por las siguientes características: ritmo y repetición, exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión.

También lo “barroco” fue asociado a hechos históricos, por una parte como génesis de las formas, tal el caso de la Contrarreforma; por otra, como analogías “gestálticas”, como con el cálculo infinitesimal y así siguiendo. Se encontraron entonces génesis históricas en el Concilio de Trento (1545), en la consolidación de las monarquías absolutistas, como las de Felipe II y Luis XIV. Pero otra corriente abstraigo el concepto, convirtiéndolo en categoría histórica.

Barroco como categoría universal

Eugenio D’Ors (1933), expandiendo las ideas de Wölfflin, sostuvo la transhistorización de lo barroco. Denominó “eones” a las constantes históricas que para él son inevitables y aplicables a cualquier movimiento artístico. Así hubo barroquismos (alejamiento de las normas, riquezas formales) durante toda la historia. Los trabajos sobre “neobarrocos”, como el de Gilo Dogales o el inteligente estudio de Omar Calabres (1989) pueden ubicarse en esta línea, aunque Calabrote critica el convertir al barroco como “categoría del espíritu” y lo califica como la búsqueda de formas (y su valorización) en las que se ha perdido la integridad de la sistematización ordenada, prefiriendo la mutabilidad, la inestabilidad, la libertad frente a los paradigmas, la polidimensionalidad.

Hispanoamérica

El gusto barroco, contó a su favor, que era convergente o por lo menos no

antagónico (como lo hubiera sido el modo renacentista) con los gustos o preferencias formales de los indígenas (Chueca Emitía, 1981, da Silva). Sobre todo con los modos prehispánicos en México. Muchas de las características formales y la “irrealidad” del barroco, permitían, en tanto formas abiertas, inserciones nuevas en el modelo.

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 poética 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 “apariencia sensible y táctil a un concepto de mundo y de vida, esencia pura y central del poder originario”. 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. (da Silva : 90-91)

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 “desconocidos” y abre el espacio a la participación de múltiples naturalezas, o también cuando se expresa a través de la transformación deformación del objeto, puede permitir, si el artesano constructor es indígena, una “adaptación” en la que la forma maciza proclama diferentes clases de significaciones. (da Silva :92)

Bialostocki ha escrito:

Cuando nos servimos de la expresión «barroco» para determinar todo aquello que caracteriza al siglo XVII, nos encontramos con que esta palabra

no sólo designa un estilo, en el sentido original de la expresión. Al contrario, se trata de fenómenos que se llevan a cabo en la “época barroca”. Como el propio concepto fue creado tras la generalización de observaciones formales, deberíamos definirlo ahora desde un punto de vista fundamental. Si “barroco” ha de ser un concepto fundamental que contenga todos los problemas de forma y contenido artísticos del siglo XVII citados más arriba (e incluso otros fenómenos que van mucho más allá de los verdaderos hechos de las artes plásticas), entonces este concepto no debe sobrepasar las ideas y los modos generales de la percepción. En tal caso, el barroco no puede ser definido a través de formas visuales, acústicas o literarias, sino sólo por medio de formas de comportamiento humano muy importantes y típicas. (Bialostocki: 92).

Gutiérrez acierta cuando indica la misma circunstancia, y acierta también cuando la ve mejor expresada en las manifestaciones intangibles (festividades, rituales, música popular etc., que en los grandes monumentos. Curiosamente Nicolaus Pevsner²⁵ razonó de un modo similar pero para las obras europeas, y habló de teatralización”. Justamente, al abrir esta vías de la comprensión, *que yo llamo antropológica*”; alejada o que no necesita de la cualidades plástico-formales para explicarse, la noción de estilo pierde gran parte, sino toda, de su fuerza heurística.

Algunos autores (entre ellos Damián Bayón y Ramón Gutiérrez), han relativizado el valor de estilo como categoría exclusiva de análisis de las obras de arte, y más aún, han relativizado la extensión de conceptos estilísticos artísticos a conjuntos no homogéneos de obras. Así dice Kubler:

Nos hemos hecho renuentes a considerar las alternativas al arte barroco en la mayoría de las regiones, o a tratar sobre las muchas gradaciones entre las expresiones metropolitanas y provinciales de las mismas formas. Tampoco nos gusta pensar en los distintos estilos contemporáneos en el mismo lugar. Realmente la arquitectura barroca de Roma y sus derivados esparcidos por Europa y América es una arquitectura de líneas curvas, que se acercan a un sistema de paredes ondulantes. (...) Pero en otra parte de Europa, especialmente el España, Francia y los países nórdicos, prevalece otra moda en la composición. Podría llamarse planiforme o no-ondulante, sin

²⁵ Beitrage, 1928.

crisis ascendentes de acento Y tensión. Así, los arquitectos del siglo VII se alinean o con la tradición planiforme o con la curling, y es desorientador calificar a ambos de barroco. (Kubler :153)

“El barroco español” se ha convertido en un verbalise más compulsivo que la realidad, siendo fácil verificar que en la arquitectura española e italiana de 1600 a 1700 tienen pocas personas o aspectos en común. El estudio directo del arte español impide esta clase de generalización; por ejemplo, es difícil ver una relación próxima entre las arquitecturas de Valencia y Santiago de Compostela en ningún momento entre 1600 y 1800... (Kubler: 154)

Sin embargo, aún quienes intentan cuestionar los parámetros de estudio y crítica de las obras iberoamericanas, como Jorge Ramos, no abandonan el esquema estilístico. Ramos aconseja usar, como un encuadre teórico el concepto de “barroco americano”. Así sigue la huella del gran americanismo que fue Alejo Carpenter, quien tampoco pudo eludir la categoría estilística. Citado por Rafael Moreno Durán, dice del barroco:

...síntesis de la confluencia de valores europeos, forzosamente metropolitanos, con las manifestaciones mas felices de la cultura aborígen.

Sobre todo si volvemos a la idea original de Burckhardt y Wöllflin: el estilo se define a partir de características formales precisas, el barroco arquitectónico en América no conserva rasgos que en Europa son fundamentales. En Europa las formas barrocas se plasman en formas tectónicas, que resultan en plantas centrales, alejadas de las trazas rectangulares, paredes de traza ondulante. Si éstas fueran una característica “esencial” del barroco, lo hecho en la América hispana sólo es decorativismo barroco superficial. En América, casi no existen plantas centrales, ni menos aún ovaladas o curvas. Los ejemplos como los de Ouro Preto son escasísimos. En la arquitectura religiosa la regla es la planta longitudinal alargada, siguiendo el viejo patrón de cruz latina y sus derivados. Estamos frente a prácticas artísticas que se proyectan, unas, hacia la decoración superficial; otras, hacia el uso de modelos (por otra parte europeos) tradicionales. Nos confundimos si creemos que estas diferencias son solamente maneras distintas de alcanzar un “modelo” ideal del barroco. ¿Qué es, materialmente, el barroco, fuera de las prácticas que lo producen? De allí la recomendación ya citada de Paul Veyna de pasar de una filosofía del objeto, a otra de la relación entre objeto y práctica, relación que conduce a la relación con prácticas convergentes de distinta naturaleza (económica, política, religiosa, etc.).

Por eso los parámetros del barroco, en tanto morfológicos y expresivos del “desorden” desplazan su significado al de irracionalidad” o de “emotividad”, y así son aplicables a las obras americanas. ¿Son las obras americanas meras copias o resonancias imperfectas de las europeas? ¿Son valiosas en sí mismas, originales e independientes de las europeas? ¿Necesitamos de los conceptos europeos del barroco para explicar y comprender las obras americanas?

Nadie puede desconocer hoy la existencia y el valor de una cultura hispanoamericana²⁶. La polémica se inicia cuando algunos historiadores, como Graziano Gasparini, subvaloraron a las obras americanas al compararlas con las grandes obras europeas. Buschiazzo reaccionó defendiendo la relativa independencia de lo americano.

Hauser escribió sobre la valoración:

Valoramos, sobrevaloramos o desdeñamos las tendencias y las creaciones artísticas del pasado, según los objetivos y las escalas de valor del propio presente; las juzgamos según la propia voluntad artística y únicamente les concedemos nuevo interés y mayor comprensión cuando apuntan hacia objetivos actuales o que aún están por conseguir. (Hauser, 1975 :189)

Sigue Nicolini:

La reflexión sobre la arquitectura ha intentado constituirse en saber arquitectónico y, gracias a ello, situarse entre las ciencias nomotéticas (las que buscan leyes, pretenden generalizaciones) emergiendo así de las disciplinas idiográficas que se ocupan, de manera empírica, del contenido individual de los fenómenos. Y, sin embargo, de todo el panorama de la tarea crítica que hemos citado se constata que en la casi totalidad de las situaciones, si bien podemos señalar qué edificios se consideraron más valiosos, no podemos precisar tan rápidamente por qué los consideraron más valiosos; es decir no resulta sencillo deducir los criterios de valoración usados dado que dichos criterios no fueron explicitados de manera inequívoca y, en la mayor parte de los casos, no fueron explicitados de ninguna manera. Y de esta carencia no se excluyen las más recientes obras

²⁶ Aunque en 1936, Alfonso Reyes aún tenía que defenderla en Buenos Aires, reclamando igualdad de reconocimientos de méritos intelectuales, aunque en su discurso aún consideraba una fatalidad que América hispano hubiera sido una “zona cargada de indios”.

o ensayos de los más conspicuos historiadores de la arquitectura²⁷. Una situación extrema puede verificarse (fuera de nuestro tema) consultando los principales documentos internacionales sobre protección del Patrimonio Arquitectónico o Urbanístico: en todos ellos se da por supuesto que el sitio o monumento ya ha sido valorado y las preocupaciones esenciales de los redactores han apuntado a las tareas técnicas o a los mecanismos legales para protegerlos. (Nicolini²⁸)

Y aporta Hauser:

Con todo ello, en lugar de denunciar continuamente que la interpretación de las obras de arte y de las tendencias estilística y que el juicio sobre su calidad estética y función histórica dependen de una ideología fijada de antemano y condicionada por la posición social, convendría preguntarse si lo que merece la pena esfonearse por conseguir un punto de vista completamente objetivo y neustal en este terreno. ¿Se puede o se debe observar y examinar las obras de arte en las condiciones de esterilidad e inmunidad del laboratorio? ¿No reside precisamente su objetivo y su valor en la realización de targs condicionadas ideológicamente, en la solución de problemas que surgen de la unidad y totalidad de la práctica vital correspondiente? (Hauser, 1975:190)

Parece difícil entender y valorar las obras americanas, tal como lo fueron las obras europeas fuera de Italia, no como ecos o distorsiones del barroco italiano original, sino como floraciones regionales con valores propios, como fue el caso de las obras españolas o del rococó alemán.

Una nueva comprensión

Fue sobre todo Ramón Gutiérrez (1992) quien trató de elaborar una teoría de comprensión y evaluación de lo americano, con conceptos como “dependencia cultural”, transculturación”, “trasplante cultural”, a partir de bases casi antropológicas, basándose en un enfrentamiento, (que en 1992 se prefirió llamar “encuentro”) muchas veces cruento, entre culturas.

²⁷ Curtis, William J. R., *Modern Architecture since 1900*, Phaidon Press Limited, Third edition, London, 1996.

²⁸ Los juicios de valor en la historia de la arquitectura, comunicación al CEHCAU, 1997.

En su “Arquitectura y urbanismo en iberoamérica”²⁹, se proponía construir un encuadre teórico distinto del europeo, para él excesivamente apegado al clasicismo. Y de este modo toma distancia de la consideración de las cualidades formales de las obras (distancia que lógicamente implica alejarse del concepto mismo de estilo barroco).

Sus conceptos claves son lo americano” y lo popular” como lo propio. De este modo utiliza dos categorías de naturaleza distinta: una, histórico-antropológica y la otra sociológica. Esto le permitió, aunque sin abandonar la categoría de “estilo”, incursionar en temas alejados de la “historia del arte” habitual que enfatizaba las cualidades estéticas. Así lo hizo con los pueblos de indios y la arquitectura rural y popular. En cierta manera, Gutiérrez trabaja con los conceptos hegelianos de “espíritu del pueblo” y “espíritu de la época”, lo que lo acercaría a la historia del arte como historia del espíritu de Dvorák, o a la consideración de una “voluntad de forma” a lo Riegl, también existe el riesgo de buscar, por esta vía un “espíritu” del momento artístico, como lo quería Wiedlé.



Esquema conceptual de Gutiérrez

Recientemente, en sus “Aproximaciones al barroco hispanoamericano en Sudamérica”, Gutiérrez desarrolló su tesis. Critica el excesivo uso del análisis morfológico y con respecto a la valoración, tiñendo al discurso de moralismo, habla de la necesidad de una “valoración equitativa”. Intenta una lectura desde el “tiempo”, la sociedad y el espacio, que él llama, sin más, “concretos”. Pese a esto, vuelve a articular su argumentación alrededor de los conceptos de “barroco”, lo “americano”, y lo “popular”.

Aquí estamos lejos del concepto de estilo a lo Wölflin, si se renuncia a los análisis morfológicos se elimina la significación histórica de estilo. El tema se desplaza a otro campo significativo, de lo estético se pasa a lo antropológico.

²⁹ Gutiérrez, Ramón: 1992 Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica, Madrid, Cátedra.

Esto nos permitirá comprender que las vivencias de las diversas continuidades americanas en el proceso de transculturación, adaptación y recreación, manifiestan sensibilidades distintas que testimonian enriquecedoras expresiones de su propio imaginario y de su manera de incorporar un conjunto de ideas y experiencias variadas. (Gutiérrez 1997)

Podemos resumir así su argumento, que ya estaba in sémine en Buschiazzo: si “encuentro de culturas”, entonces, potenciación de ambas.

Su idea de barroco se aplica a campos “no tangibles”, como liturgias y festividades, de modo que este barroco resulta “expresión del mestizaje cultural”. Este mestizaje se realiza con algunas pautas y rasgos culturales europeos (no todos, señala Gutiérrez, se trasladan a América). Tanto la diversidad regional española, en arquitectura como en lenguas, no está presente en América. La argumentación es sensata: ha habido circunstancias nuevas que indujeron o impusieron innovaciones, una de esas circunstancias era que el modo barroco europeo permitía con facilidad la adscripción indígena.

Pero ante este argumento, no debemos olvidar que la cultura española es siempre la dominante y que sus paradigmas culturales, no sólo son impuestos a rajatabla, sino que son el único encuadre cultural existente en la producción de arte novohispano. En este sentido, podemos hablar de lo barroco” como la expresión de una ideología de clase, apoyo y sostén de un duro proyecto transculturador.

Si aceptamos un principio (europeo) de que la historia del arte es una historia de la libertad creativa (Hauser): ¿Dónde está la libertad creadora autóctona, siempre encuadrada en los rígidos normas culturales del conquistador?

Dentro de la nueva sociedad, los indígenas no tuvieron la posibilidad de imaginar un proyecto cultural propio, sólo podían mantener subsistencias y continuidades menores (o mantener sus hábitos culturales a escondidas). Podemos hablar de entrecruzamiento, yuxtaposición, antagonismos y adaptaciones, pero no de potenciación igualitaria.

No se trata de un fenómeno similar al de la potenciación que sufrieron la cultura pagana clásica en su encuentro con el judaísmo cristiano, que potenció a ambas corrientes dando lugar a una cultura signada al mismo tiempo por el cristianismo y la clasicidad.

Los ritos barrocos, que según la tesis de Gutiérrez, sirvieron como “integradores” culturales, reducen la heterogeneidad, aumentan la participación, pero la

homogeneidad cultural buscada es la homogeneización por desaparición de la cultura indígena matriz. No se trata de una homogeneización por encuentro (como la de Roma imperial con la Grecia clásica), sin antagonismos insuperables. El rito, articulados de lo sagrado y lo profano, no articula ninguna sacralidad indígena, más bien la reemplazó, destruyendo así una de los elementos fundamentales de cualquier cultura. Es posible que detrás de los juicios de Gutiérrez se encuentre la creencia, propia de la fe cristiana, que toda evangelización es valiosa porque introduce al evangelizado en la verdadera vida. Desde este punto de vista la sustitución de la religión tiene un valor insuperable, que amortiza todo otro costo cultural. Los paradigmas indígenas son rechazados y eliminados por los conquistadores y no pueden ser expresados socialmente por los indígenas. De esto se salvan algunos idiomas, pero sucumbe la religión, aunque en las regiones andinas hay subsistencias más fuertes. Los españoles, casi siempre seguidos por los criollos, no abandonan, solamente adaptan sus modelos culturales ante los hechos irreductibles y obstinados. Los rasgos hispanos cambian ante hechos insuperables.

...donde se aprendía de los éxitos y las desgracias... (Gutiérrez 1997),

En el contacto con las culturas americanas el español enseñará y aprenderá, pero siempre habrá de cambiar sus patrones culturales de la misma manera que le sucedería al indígena. (Gutiérrez 1997)

En muchos casos, como sucedería particularmente en el Perú, el conquistador conservó los elementos organizativos de las civilizaciones indígenas en cuanto fueran útiles para sus propósitos. (Gutiérrez 1997:12)

Pero la "hispanidad" permanece en el imaginario del conquistador o colonizador idealizado según su matriz original. Mientras que el cambio para el indígena es forzado, coactivo. Obedece a hechos, también insuperables, no deseados, es decir, que no forman parte de un proyecto cultural propio.

Gutiérrez, luego de analizar ejemplos de traslado y desarraigo de poblaciones enteras, para ordenarlas de acuerdo a los intereses de los conquistadores, concluye que

En definitiva, se generaría de esta forma un proceso catalizador de la integración donde, por encima o por debajo de la estructura del espacio organizado por el español, estaba presente la realidad de los modos de vivencia y articulación social del pueblo indígena. (Gutiérrez 1997:12)

Hay, en algunos casos, coincidencias.

Se producirá así en esta convergencia del barroco por “sacralizar” el espacio público y el uso intensivo del indígena del mismo espacio, una feliz coincidencia, que potencia arma la reconciliación del hombre con su medio. Encabalgado sobre este patrimonio común de valoración del ámbito abierto, alentando las antiguas formas de ritualización y las formalidades procesionales, el barroco, activó las más profundas convicciones y creencias del indígena y les incorporó el contenido cristiano apelando a la formalización exteriorizante del culto. (Gutiérrez 1997:13)

Este razonamiento contradice la aseveración de otro estudioso de lo americano, el sociólogo Néstor García Canclini. Para García Canclini (como para Levi-Strauss³⁰),

Tener una identidad, sería ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una entidad donde todo lo compartido por los que habitan ese lugar se vuelve idéntico e intercambiable, en esos territorios la identidad se pone en escena, se celebra en las fiestas y se dramatiza también en los rituales cotidianos. (García Canclini: 177)

Así los indígenas no podían mantener su identidad si no poseían un territorio propio. Éste, obviamente, no era el de las ciudades novohispanas ni el de los conventos. Porque, como también dice García Canclini

Cuando se ocupa un territorio, el primer acto es apropiarse de sus tierras, frutos, minerales y, por supuesto, de los cuerpos de su gente, a al menos del producto de su fuerza de trabajo. (García Canclini: 178).

Esto es justamente lo que hicieron en general los españoles, tanto conquistadores como evangelizadores, de donde no hay “patrimonio común” que valorar, sino situaciones más o menos análogas a las anteriores, pero que no reemplazan la posesión de un territorio, cuya característica, según la antropología, es ejercitar el dominio.

Al alabar la “integración”, “se olvida que, justamente, en el ejemplo citado, lo que se mantiene es la forma y lo que se destruye o suplanta es el contenido cultural básico: la religión y la identidad cultural.

La aculturación está demasiado comprobada por la historia, siendo sus características la disolución de pautas autóctonas, como la escritura azteca y las religiones locales, aunque muchas de ellas mantuvieron cierta vigencia gracias al sincretismo.

¿Cómo entonces, los desposeídos de territorio podían conservar su identidad

cultural? Si hubo conservación de identidad, ésta fue a pesar de conquistadores y evangelizadores, y ocurrió en zonas rurales periféricas. Quizá el mayor acto de integración se dé en las misiones jesuíticas, cuyos intentos de reconstruir la cultura aborígen dentro del encuadre católico, fue quizá el más avanzado y exitoso (de Ventós).

Así se relativiza otra aseveración:

Lo barroco fue para el mundo americano, y aún lo es en buena parte, mucho más que un repertorio de formas escenográficas (...) El barroco fue y es, ante todo, la expresión de una modalidad cultural que se entronca, fuertemente, con los modos de vida y creencias de la sociedad americana. Es una genuina expresión cultural que testimonia el momento maduro del mestizaje de valores, superando la fase superpuesta y acumulativa de la conquista para dar expresión a una manera profunda de integración.
(Gutiérrez 1997:13)

Aseveración, que, por otra parte, no deja de ser una perogrullada: lo mismo ha ocurrido en nuestros días con la amalgama de rasgos culturales estadounidenses y pautas y rasgos culturales hispanoamericanos, y es muy difícil hablar de maduración en sentido positivo. Por supuesto que hubo una cultura novohispana, sobre todo en el campo artístico, singada por lo barroco, como horizonte de preferencias formales (un gusto) comunes, pero fue una cultura de raíces españolas y frutos criollos, con débiles florecimientos indígenas.

Trasladándose a un territorio conceptual limítrofe, se puede considerar a las obras de arquitectura, y en general a toda la producción del hábitat humano, como objetos de cultura, y puede leerse en ellos características propias del momento y la sociedad históricas en que se dieron, pero no implica valoración alguna, sólo se trata de señalar un hecho (Hall, Rapoport, Iglesia, Doberti, Slang, Guidoni, Montañola Thorberg, Norberg-Schulz, Frampton, Venturi, Chombart de Lauwe). Toda obra puede ser leída como "objeto cultural" (Eco) y es verdad que las formas barrocas pueden ser leídas como resultado fáctico de una integración cultural forzada, pero eso no es lo mismo que decir que son la expresión de un ideal cultural compartido.

Hasta los ejemplos de síncretismo, como el que Gutiérrez narra de la transformación del Santiago Apóstol de la primitiva iglesia cristiana, al Santiago Matamoros, de las guerras cristiano-musulmanas; hasta el Santiago Mataespañoles, de los indígenas americanos; son ejemplos limitados que deben ser leídos como actos defensivos de

la cultura en vías de extinción. Aunque uno de los casos que puede señalarse es la simbiosis entre Nuestra Señora de Guadalupe (aparecida a un indio) y Tonantzin (“Nuestra madre”), la diosa madre azteca con cara de serpientes, también llamada Teteoinnan (“Madre de los dioses”) y Toci (“Nuestra abuela”), quien era la representación de la tierra, a su vez llamada Cihuacóatl (“Mujer serpiente”), quien sin embargo era también la diosa (al contrario que la Virgen cristiana) de la impureza sexual y el comportamiento errado. En realidad no hubo síncretismo como las hubo en Brasil entre la religión cristiana y las religiones africanas, donde un aixá puede ser a la vez un “imanjá” y un santo católico (Canevacci).

Por eso no suena bien afirmar que

Se trata, en definitiva, de la confluencia de rasgos culturales que se funden en una nueva y original respuesta donde las vertientes se potencian en manifestaciones que, si pueden reconocer filiaciones, generan productos sustantivamente diferentes de las que los preceden. (Gutiérrez 1997:13)

Hay que tener cuidado con las aseveraciones, como dice Raymond Aron:

La relación de un acto y del actor, de una institución y del sistema de creencias o el conjunto social nos permite comprender el acto y la institución pero no afirmar que la relación no habría podido ser distinta de lo que ha sido. (Aron, II: 136)

Gutiérrez llama a esto, “potenciación en la síntesis”. Lo que aquí convendría discutir es como se potenciaron los rasgos y pautas culturales indígenas en esa nueva fusión. ¿Qué potenciación se notó de las formas de gobierno indígenas, de su sistema de escritura, de su religión, de sus modos de habitar, de su arte? No se debe confundir permanencia, o resistencia cultural, con potenciación.

El autorizado Leopoldo Zea escribe:

...España no pudo ver en los indígenas con los que se tropezó Colón, ni en los indígenas y culturas que encontraron los conquistadores, sino paganismo, aberraciones demoníacas, por lo que impusieron su religión, hábitos, costumbres y lengua. Trataron, aunque inútilmente, de arrastrar, destruir o cubrir el extraño mundo de hombres y culturas diferentes de las propias. Así, sobre las ricas culturas indígenas con las que los Cortés y Pizarro se tropezaron, se yuxtapuso su propia y peculiar cultura. Lo supuestamente superior sobre lo supuestamente inferior. (...) a la desgracia de haber nacido se sumaba la desgracia de ser indio y, como tal, inferior a

su conquistador y colonizador. Desgracia que abarcará a todo nacido en la región, ya sea indio, criollo o mestizo. A esto se suma el desarraigo impuesto a otros hombres y culturas arrancados de sus hogares en la lejana África para hacer el trabajo rudo que los indígenas americanos no alcanzaban a hacer; la raza negra de África, sometida también a la esclavitud, a lo largo de toda la América Ibero. (Zea: 49)

Y continúa Elsa Cecilia Frost:

...considero que el indio, aunque haya perdido en parte su identidad cultural por la evangelización, mantuvo en cambio su identidad étnica y se reconoció y se reconoce todavía hoy como indio. Entre otras cosas porque las distintas características tribales y religiosas prehispánicas desaparecieron ante la nueva situación que los englobó a todos. Durante tres siglos fueron los vencidos y sólo eso, aunque las leyes los proclamaran "vasallos libres de Su Majestad Católica". Y asentaran las bulas papales lo que asentaran, se trataba de hombres menospreciados, cuya capacidad intelectual era objeto de sospecha hasta en el mejor de los casos. (da Silva :82)

Notas bibliográficas

- Bialostocky, Jan: 1973 *Estilo e iconografía*, Barcelona, Barral.
- Braudel, Fernand: 1970 *La historia y las ciencias sociales*, Madrid. Alianza Editorial.
- Bayón, Damián Carlos.; Marx, M.: 1989 *Historia del Arte Colonial Sudamericano*, Barcelona, Polígrafa.
- Brandí. Cesare: 1968 *Codice e struttura nelle arti figurative*, Roma, Bulzoni.
- Bunge, Mario: 1981 *Teoría Y Realidad*, Barcelona, Caracas, México; Ariel.
- 1985 *Epistemología.*, Barcelona, Ariel.
- Buschiazzo, Mario. J.: 1961 *Historia de la arquitectura colonial iberoamericana*, Buenos Aires, Emecé.
- Calabrese, Omar: 1987 *El lenguaje del arte*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- 1989 *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Canevacci, Massimo: 1995 *Sincretismi*, Roma, Costa & Nolan.
- Chalmers, A. F.: 1987 *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, Buenos Aires. Siglo XXI.
- Chaunu, Pierre: 1987 *Historia cuantitativa, historia serial*, México, Fondo de Cultura Económica.
- 1990 *Historia de América Latina*, Buenos Aires, Eudeba.
- Chueca Goitía, Fernando: 1981, *Invariantes Castizos de la Arquitectura española*, Madrid, Dossat
- Croce, Benedetto: 1929 *La storia dell' età barocca in Italia*, Bari.
- D' Ors, Eugenio: 1964 *Lo barroco*, Madrid, Aguilar.
- Deleuze, G.: 1987 *Foucault*, Buenos Aires, Paidós.
- Dorfles, Gilo: 1951 *Barocco nell' Architettura*, Modena, Milano Editrice Politecnica.
- Dufy, Georges: 1961 *Histoire des mentalities*. En AA: 1961 *Histoire et ses méthodes*, Paris, Gallimard. p.937
- Eco, Humberto: 1970 *La definición de arte*, Barcelona, Martínez Roca. 1981 *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.
- Eggers Lan, Cobrado: 1987 *Los conceptos de pueblo y nación en la propuesta de unidad latinoamericana*, *Revista Latinoamericana de Filosofía y Ciencias Sociales*, N° 12, agosto 1987, p.24.
- Foucault, Michel: 1970 *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
- Frost, Elsa concilia: 1991 *Los indios y sus descendientes*. En *Cuadernos*

Americanos, Vol., N° 29, sept-oct 1991, p.81., México, UNAM.

García Canclini, Néstor: 1992 Culturas híbridas, Buenos Aires, Sudamericana.

Garriga, Joaquín (ed.): 1983 Fuentes y documentos para la historia del arte, Tomo IV, Renacimiento en Europa, Barcelona, Gustavo Dili.

Gasparini, Graziano: 1972 América, barroco y arquitectura, Caracas, Ernesto Armitano.

Gordon Childe, V: 1958 Sociedad y conocimiento, Buenos Aires, Galatea/Nueva Visión.

Gutiérrez, Ramón: 1992 Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica, Madrid, Cátedra.
1997 Barroco iberoamericano, Barcelona, Turbarán.

Hadjinicolaou, Nichos: 1974 (Ed. orig. franc. 1973, París, Maspero) Historia del arte y lucha de clases, México, Siglo XXI.

Hauser, Arnold: 1975 Teorías del arte, Madrid, Guadarrama.

Kubler, George: 1952 La configuración del tiempo, Madrid, Alberto Corazón.

Poster, M.: 1987 Foucault, el marxismo y la historia, Buenos Aires, Paidós.

Ramos, Jorge: Summa N° 276, p.109.

Reynaud, Léonce: 1863 Traité d'architecture, Paris, Dunod.

Ricoeur, Paul: 1985 Historia y narración, Madrid, Cristiandad.

Schapiro, Meyer: 1953 Estilo. En Anthropology Today, Chicago, Kroeber.

Segre, Roberto: 1995 Historia del arte y de la arquitectura barroca europea, La Habana, Ed.

Pueblo y Educación.

Tapié, Victor-Lucien: 1963 El barroco, Buenos Aires, Eudeba.

Theodoro da Silva, Janice: Literatura e historia, la América barroca. En Cuadernos Americanos, Vol.V, N° 29, sept-oct 1991, p.88., México, UNAM.

Ventós, Rubert Xavier de 1987 El laberinto de la hispanidad, Barcelona, Planeta.

Veyne, Paul: 1978 Comment on écrit l'histoire, Paris, Du Seuil.

White, Hayden: 1992 El contenido de la forma, Barcelona, Paidós.

Zea, Leopoldo: Problemas de identidad e integración en Latinoamérica. En Cuadernos Americanos, Vol. V, N° 29, sept-oct 1991, p.48., México, UNAM.