

## Respuesta a la pregunta: ¿neobarrocos para qué?

María José Rossi

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe (Argentina)

<https://orcid.org/0000-0003-4030-2962>

Recibido: 20 de marzo de 2024 / Aceptado: 30 de abril de 2024

DOI: <https://doi.org/10.62174/rs.9674>

### Resumen

Pese a sus orígenes humildes (la perla berrueca) y de su anclaje al mundo del arte, el neobarroco puede concebirse hoy como dispositivo poiético-lector capaz de dar cuenta de realidades sociales complejas caracterizadas por la yuxtaposición y el abigarramiento, la ambigüedad y la equivocidad. Dotado de categorías, figuras y procedimientos que esquivan los modos tradicionales de comprensión, binarios y lineales, el neobarroco se vuelve llave epistemológica para la lectura de espacios y territorios (la villa, la feria, el taller, la fiesta, el templo) dados a la contaminación de sus elementos constituyentes. Aspira, de ese modo, a ponerse en pie de igualdad con otras corrientes que supieron llevar el sello de la emancipación de los plebeyos y el amotinamiento de los distintos, para dialogar con ellas.

**Palabras clave:** neobarroco; dispositivo poiético-lector; abigarramiento; emancipación.

### Abstract

Despite its humble origins (the Berrocan pearl) and its attachment to the art world, the neo-baroque can be conceived today as a poietic-reading device capable of accounting for complex social realities characterized by juxtaposition and variegation, ambiguity and equivocity. Endowed with categories, figures and procedures that elude binary or linear modes of understanding, the neo-baroque becomes an epistemological key suitable for the reading of spaces and territories (the "villa", the fair, the workshop, the festival, the temple) given to the contamination of its constituent elements. In this way, it aspires to put itself on an equal footing with other currents that knew how to bear the stamp of emancipation and mutiny of the different, of the plebeians, in order to dialogue with them.

**Keywords:** neo-baroque; poietic-reading device; variegation; emancipation.

### Resumo

Apesar de suas origens humildes (a pérola berrueca) e de seu apego ao mundo da arte, o neobarroco pode ser concebido hoje como um dispositivo de leitura poiética capaz de dar conta de realidades sociais



complexas caracterizadas por justaposição e variegação, ambiguidade e equívoco. Dotado de categorías, figuras e procedimientos que escapan aos modos tradicionais, binários e lineares de compreensão, o neobarroco torna-se uma chave epistemológica para a leitura de espaços e territórios (a vila, a feira, a oficina, a festa, o templo) dados à contaminação de seus elementos constituintes. Dessa forma, aspira a colocar-se em pé de igualdade com outras correntes que souberam carregar o carimbo da emancipação dos plebeus e do motim dos diferentes, para dialogar com eles.

**Palavras-chave:** neobarroco; dispositivo de leitura poética; variegação; emancipação.

De todas las corrientes del pensamiento que florecieron en América Latina y el Caribe en el curso del siglo XX, sin duda el neobarroco es la menos popular, la más incomprendida. La rara perla irregular no cotiza en el mercado de las ideas. Si las teorías surgidas al calor del cristianismo, de la Teoría Crítica y del marxismo (como la filosofía de la liberación y la teoría de la dependencia, entre otras), o aquellas que tomaron nota de la herida colonial y sus estragos (como el pensamiento decolonial), gozan de prestigio en la región por su capacidad de ofrecer explicaciones plausibles a las desigualdades que la asolan y salidas constructivas a sus derrotas y tragedias, no ocurre lo mismo el neobarroco: ella sigue soportando el maleficio de su origen imperial y la sobrecarga de sus muchos sentidos connotados.

No es mi intención reponer aquí la productividad y los límites de cada una de esas corrientes, pero es a contraluz de todas ellas donde mejor resplandece el enigma del neobarroco: ¿Dónde inscribirlo? ¿Es un estilo artístico, una forma literaria? ¿O es apenas una excrescencia que habría que tolerar entre las muchas formas de engalanar (ya no digamos de pensar) el mundo? ¿Se encuentra el neobarroco en condiciones de aportar categorías válidas para la lectura de este tiempo, para la comprensión de nuestra posición singular en el mundo?

Para colmo de males, su lazo con el barroco áureo, apenas amortiguado por el “neo”, despierta suspicacias pertinentes: ¿Acaso no fue el barroco del s. XVII el estilo artístico que acompañó a la contrarreforma y a las monarquías absolutas europeas? ¿No fueron sus formas palaciegas y sus rebusques literarios las que lograron imponerse aquí con los imperios español y lusitano? ¿No fue el barroco, con sus formas adocenadas y sus protocolos rimbombantes, el que imprimió sus estigmas a la poesía y al arte que llegaron a América, el que ahogó con sus retruécanos y sus ingenios la voz de los auténticos, la de los oriundos?

Presentimos además que los arrebatos metafóricos del neobarroco no convocan al lector realista de nuestro tiempo. Tampoco seducen al investigador que reclama ideas claras y distintas. Y aun cuando, ya iniciado el siglo XX, algunos de sus

precursores (como es el caso de Lezama Lima con la revolución cubana) no hayan ignorado los procesos emancipatorios que sacudieron el continente, antes bien, se hayan comprometido en ellos, no alcanza a comprenderse aún el nexo que engarza, en el neobarroco, estética y política, fruición y amotinamiento, sensibilidad y liberación. Que Severo Sarduy haya cerrado su listado de conceptos operatorios para la comprensión del arte contemporáneo en América Latina, con la categoría de “revolución” (1972), parece no ser suficiente para poner al neobarroco en pie de igualdad con las corrientes emancipatorias que bañan las costas del Sur global.

A despecho de los interrogantes arriba formulados, el injerto actual del barroco como categoría de análisis en el ámbito de las Ciencias Sociales, parece poner paños fríos a estas reservas legítimas. Se habla, por ejemplo, ya no sólo de escrituras barrocas sino de “economías barrocas” (Gago, 2014), e incluso, de “ecologías barrocas” (Ong, 2006). Ya no se lo circunscribe a una literatura o a un espacio saturado de incienso e imagería voluptuosa. Pero si bien su acogida en ámbitos que exceden el mundo del arte parece una vindicación, un uso tan deletéreo del término corre el peligro de volver irrelevante su aplicación.

Para que no acabe siendo apenas un engaño colorido que decante en cadáver, polvo, sombra o nada (es decir, en nihilismo), es que nos abocamos en el punto (a) a relevar algunos estudios contemporáneos que, a mi criterio, hacen un uso pertinente de *lo barroco*. Sin embargo, como veremos, lo barroco es, desde estas perspectivas, simplemente una adjetivación que, si bien tiene un alto rendimiento a la hora de describir realidades complejas (como ferias variopintas o sociedades multiétnicas), no remite ni a un paradigma de análisis ni a una matriz de pensamiento. El apartado (b), está dedicado, precisamente, a esbozar una definición del neobarroco que no de vueltas (¡si es que ello es posible!), para hacer de él un dispositivo poiético-lector, una matriz estructural que permita pensar el ensamblaje de los distintos, de los opuestos e incluso de los contradictorios, haciendo estallar o volviendo tensas las realidades en foco; con ello, el dispositivo se vuelve capaz de advertir antagonismos y puntos de quiebre, adversidades y despojos. El punto (c) procura demostrar la productividad de nuestra máquina lectora al aplicarse a un caso topológico singular que reúne en sí historia, arquitectura e interespecismo: el templo de Tonantzintla, en el estado de Puebla, México. Con ello, estamos en condiciones de mostrar cómo el neobarroco latinoamericano no solo acoge el ímpetu emancipador de las corrientes del siglo XX, sino que converge con algunos movimientos contemporáneos feministas y poshumanistas que hoy dan voz —o mejor: prestan oídos— a saberes soterrados y arcaicos, a disidentes y entenados (Braidotti, 2022). Sin alcanzar a desarrollarla del todo, dejamos planteada esa sinergia para futuras investigaciones.

### a. Usos contemporáneos de *lo barroco*

En *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, la filósofa y politóloga Verónica Gago destaca que algunas formas de organización de la economía latinoamericana tienen una lógica similar al *bricoleur* del que habla Levi-Strauss: “una capacidad de juntar elementos que en principio parecen disímiles o correspondientes a regímenes incompatibles, una composición heteróclita de fragmentos y dinámicas que no resisten el análisis de pureza, sino que revelan por el contrario una pluralidad de formas en un entramado no parejo” (2014: 84). Si bien su estudio se centra en la feria de La Salada —ubicada en el límite de la ciudad autónoma de Buenos Aires y los municipios de Lomas de Zamora y La Matanza, en el Gran Buenos Aires—, algunos de los rasgos decisivos del barroco que encuentra en ese paseo de compras multitudinario y transnacional, pueden extenderse a otros espacios de intercambio y creación de valor. Procuraré en lo que sigue recuperar aquellos sesgos de la feria ligados a lo barroco, a sabiendas de que dejo de lado otros aspectos sumamente valiosos de su estudio.

*Lo barroco* refiere, en primer lugar, la mezcla (la “mezcolanza”) y superposición de actividades, productos y personas (locales y migrantes) en un único espacio. Refiere asimismo la “proliferación” de todos esos elementos y su “desborde”, es decir, la tendencia a rebasar marcos y transgredir fronteras (fronteras que separan lo lícito de lo ilícito, lo público de lo clandestino). En segundo lugar, lo barroco alude al reinado de la copia, de lo inauténtico, del doble y del artificio, de la bizarrería y de lo *kitsch*, lo cual torna imposible distinguir entre “original” y “copia”. Se derrumba así una jerarquía implícita que no sólo sirve para distinguir entre sí a las mercancías, sino para cualificar a sus consumidores. Por último, y sin pretender agotar un fenómeno complejo dotado de infinitud de pliegues, el barroquismo de la feria se muestra en la creación y circulación de objetos de consumo que son resultado de saberes que combinan lo arcaico y lo posmoderno, la tradición y la contemporaneidad, así como formas de producción familiar, comunitaria, populares y plebeyas (Gago, 2014: 49). Este aspecto es por demás interesante: al referir los procesos de trabajo que intervienen en la creación de valor, se pone el foco, ya no en el producto, sino en la actividad formativa que decanta en él.

Pese a lo estrecho de mi resumen, la utilización, en un estudio de campo, de aquellos atributos que han definido al barroco desde el siglo XVII (D’Ors, 2002; Chiampi, 2000; Maravall, 1975), resultan más que pertinentes. Estos se ordenan conforme dos variables metodológicas que orientan a priori el trabajo de todo investigador: el tiempo y el espacio. Con respecto a la primera, la pluralidad de formas productivas que llevan a cabo los feriantes, da cuenta de una temporalidad hojaldrada que hace que “las categorías laborales se torn[e]n fluidas e intermitentes y se dejen leer como trayectorias complejas que se traman bajo un cálculo urbano que es sumamente flexible...” (Gago, 2014: 25). La simultaneidad de formas de trabajo (esclavo, servil y libre) implica la derrota del sucederse lineal del tiempo



conforme la idea moderna de progreso: los modos de producción no se relevan unos a otros sino que conviven en un mismo arco temporal. La mixtura barroca implica pues, por lo que hace al tiempo, la superposición y la dominancia de un puro presente profano, no teleológico ni mesiánico, que dará lugar a la fiesta (Bidon-Chanal, 2013). El espacio, por su parte, también deviene barroco: la actividad de la feria se da en un territorio de borde (*borderlands*), al lado del Riachuelo, en el límite entre conurbano y capital. Permite de este modo el trazado de una cartografía en la que la frontera como espacio social de lo heterogéneo (la mayor parte de los feriantes son migrantes), como territorio límite y como lugar de mutación de las categorías binarias propias de la ciudad “clásica”, recompone sus significados y valencias. De este modo, “frontera” no es lo que limita sino lo que posibilita productivamente (Camblong, 2014), un “mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (Lotman, 1996: 26.). La frontera (membrana, película, limen) no sólo limita y filtra: también reelabora y traduce.

La caracterización del espacio barroco por el corrimiento de líneas y fronteras internas y externas, físicas y virtuales, no es nueva. Ya en 1974, Severo Sarduy refiere el carácter descentrado y desbordante de la ciudad barroca, su predisposición a la caotización de sus elementos y a la desposesión de la identidad única de sus habitantes regida por la ley del Amo: “El espacio urbano, barroco, frase del descentramiento como repetición y ruptura, es también semántico, pero de manera negativa: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión” (1999: 1228). La feria, el taller y la fiesta son espacios de “carnavalización” —en el sentido de Bajtín (2003)— en el que las jerarquías rígidas entre estamentos se desmoronan permitiendo el despliegue de corporalidades múltiples. Pues no solo el tiempo lineal y el espacio homogéneo y centrado se desordenan en la ciudad barroca: también las identidades pierden la fijeza a la que conduce el disciplinamiento de los cuerpos cuando éstos se hallan inscriptos, como observa Sarduy, a un “significante autoritario y único”.

Pero la valoración del barroco no sólo correrá por cuenta de sus precursores. Ya en la década de los 80, algunos pensadores marxistas constatan su utilidad para la comprensión de sociedades en las que las coordenadas del pensamiento europeo (claro, distinto, iluminista, pensar de blancos y cristianos) no alcanzan a cuajar. En *Lo nacional-popular en Bolivia*, de 1986, el sociólogo René Zavaleta Mercado acuña el concepto de “abigarramiento” —en reemplazo de “mestizaje”, “hibridación” y “sincretismo”— a fin de describir la sociedad interétnica boliviana en la que existe una superposición de elementos que no alcanzan a fusionarse entre sí. Coincido con Aguayo Bórquez (2019), que da razones sólidas de la productividad teórica y política del término, y de su aplicabilidad universal. La apuesta consiste, según este

autor, en complicar la teoría mediante una “constelación barroca de metáforas”, tropo llamado a desquiciar la asepsia de la discursividad científica para ampliar sus márgenes y su alcance.

Junto a “abigarramiento”, seguido de cerca por “enmarañamiento”<sup>1</sup>, el *archipiélago* barroco —metáfora que expresa mejor que “constelación” la disociación de la vida en las orbes latinoamericanas y su origen geológico común, “fuerza de lo histórico que puja por ser reactivada en momentos de desintegración” (Cadahia, 2017: 3)— comprende asimismo a “promiscuidad”. Para la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui (2010), el término da cuenta de una gramática en la que todo se superpone; en la que domina, no la fórmula adversativa sino la conjuntiva, no el “pero” sino el “y”, que tiene en la lengua su despliegue fundamental: “Los ‘heterónomos pareados’ de los que habla Rivera Cusicanqui —señala Gago—, son una imagen, un uso de la lengua, que revela ese ambivalencia, contradicción o reverso que organiza las cosas no como nítidos binarismos, sino como frontera resbalosa, borde tembloroso, en las que las cosas son y dejan de ser, mutan, se invierten o se contaminan en nuevas relaciones, usos y significaciones” (2014: 79).

En la senda abierta por Zavaleta Mercado, Álvaro García Linera (2009) llama “modernidad barroca” a la estructura productiva que se organiza mezclando modos premodernos, modernos y contemporáneos de organización del trabajo: el mercantil-industrial, que se funda en la separación de las esferas económico y política; el mercantil simple de tipo doméstico, artesanal o campesino; el comunal, fundado en la gestión de la tierra familiar y comunal; y el amazónico, propio de comunidades itinerantes. Sin embargo, si bien Bolivia es una nación donde coexisten desarticuladamente varias civilizaciones, “la estructura estatal recoge la lógica organizativa de una sola de ellas, la moderna mercantil capitalista” (247).

Como observamos a lo largo de esta apretada síntesis, “barroco” es un atributo que funciona oponiéndose a “clásico”, a “simple”, “lineal”: hay modas “barrocas” como economías “barrocas”, mobiliario “barroco” como fiestas “barrocas” en las que se destacan el exceso, la bizarrería e incluso el mestizaje. Pero toda esa adjetivación no alcanza a convertir al barroco en matriz de análisis, en episteme: forma parte de la caja de herramientas con que cuenta el científico social para diseccionar y describir realidades que escapan a la simple aprehensión, que se muestran escurridizas, contradictorias, incluso demasiado “corporales”; realidades que exudan vapores de piel morena al son de matracas de carnaval. Lo que quiero proponer, en cambio, es que barroco y neobarroco no son simples proveedores de atributos pertinentes: *son matriz de análisis y llave epistemológica para la comprensión de algunos de los fenómenos más ricos y enigmáticos de Nuestramérica*. De su dispositivo proceden algunas claves hermenéuticas para la lectura de una realidad

---

<sup>1</sup> El término es utilizado por el Charles Darwin “aficionado” para describir la asociación de tulipanes y abejas en un relato que “mapea enredos e intimidades interespecíficas” haciendo tambalear “las nociones de fijeza natural de los límites de las especies y los relatos normativos de la reproducción sexual y la sensualidad” (Hustak y Myers, 2020: 63).

que va más allá del texto o de la imagen (o, por qué no, que se mixtura con ellos): abarca tanto las formas de organización de la vida como la puesta en escena de la política, los estilos del mobiliario como el uso de la lengua, la producción de bienes como su circulación. En tal sentido, proporciona una lente que torna aguda la visión, no solo para la apreciación de la rica textualidad literaria americana, para la valoración de su patrimonio arquitectónico y artístico o para el descubrimiento de las sonoridades táctiles que cubren con su música el continente, sino para la lectura de fenómenos sociales y políticos en la que otras perspectivas, fundadas aun en el principio de no contradicción, fallan; para la auscultación de realidades que, lejos de permanecer *puras*, se entretajan con ficciones literarias, y en las que la fuerza narrativa de mitos y relatos, antiguos y modernos, tiene capacidad performativa. Pero para no extender el alcance del neobarroco más allá de lo que permiten sus propios límites, comencemos por lo que se nos reclama. Comencemos por su definición.

#### **b. De lo barroco al neobarroco: esbozo de una definición**

Como si el barroco mismo pudiese prescindir de reenvíos y torsiones, se nos pide una definición, una respuesta que no “de vueltas” en torno de una pregunta que parece simple: ¿Qué es el neobarroco?

Lezama Lima llamó al barroco “arte de la contraconquista” (1993: 91). Y Severo Sarduy, “arte del destronamiento y la discusión” (1972: 183): el barroco exhibe, desde sus creadores latinoamericanos, una cualidad contenciosa. Si bien llega a América con los imperios lusitano y español, la rara perla irregular, esa excrecencia, se reviste de la modalidad resistente y anticolonial que anima las prácticas y la lengua de los caníbales. De ahí que la antropofagia sea para otro de los precursores del neobarroco, junto a Lezama Lima, Alejo Carpentier y Severo Sarduy, Haroldo de Campos (2000), uno de los modos para enfrentar al otro avasallante: comer su carne, ingerir su sustancia, incorporar su contenido proteico, expeler o vomitar sus desechos. El procedimiento se vuelve recurso poético y político. Bolívar Echeverría (2000) llama “codigofagia” a la apropiación (deglución) del capital lingüístico del otro invasor para asegurar la reproducción de la vida, ya no sólo carnal sino cultural, del invadido.

De ahí que el neobarroco haya sido pensado, a mediados del siglo pasado por Severo Sarduy, como “máquina lectora”. Dotada de conceptos operativos, la mayor parte de los cuales provienen del posestructuralismo, la máquina provee categorías, procedimientos y figuras para la comprensión del arte latinoamericano actual: con el quiebre del canon clásico y la proliferación de escrituras y productos artísticos que desafían la inteligibilidad tradicional, el sentido común reclama nuevas llaves de comprensión hermenéutica. Pero esa máquina no se limita a decodificar. Dotada de potencial creativo, e incluso revolucionario (a diferencia del neobarroco posmoderno

de Omar Calabrese), el neobarroco latinoamericano se “carga” de historia. Le da letra al indisciplinaamiento de los amotinados y a la herida colonial de los plebeyos. Hecho de deshechos y planos superpuestos que corresponden a realidades que logran fusionarse, el arte latinoamericano tiene la rara cualidad de exhibir modos de existencia que se rehúsan a amoldarse a parámetros ajenos. Que han resistido la colonización desde arriba al interior de la máquina colonizante (Rossi, Iruela, 2022).

Macerada en la celda de una monja mexicana y a partir de los restos de un tiempo robado a los quehaceres domésticos y a las rencillas conventuales (según ella misma confiesa), la primera de nuestras escrituras barrocas no solo reúne la musicalidad de la lengua náhuatl (Flores, 2013), sino que sus retorcimientos y metáforas (el lenguaje barroco se rehúsa a ser lineal y transparente) contravienen el servilismo y el progreso que la máquina imperial pretende imponer a la vida. El hecho de dar vueltas, de no ir al punto, de “recargar” de imágenes o analogías, no son estrategias destinadas a la volver difícil lo que es fácil: son resultado de la convicción íntima (femenina) de que lo real se nos da por sesgos, por dobles, nunca de manera directa sino laberíntica. De que la ficción está inextricablemente ligada a lo que llamamos “real”, de que la vegetalidad no es inferior a la humanidad por carecer de autoconciencia, de que todas las criaturas forman parte de un plexo en el que no hay trascendencia ni más allá.

Esa apropiación de sentidos, tal como la definió Lezama alguna vez, esa “pequeña hermenéutica”, no consiste por tanto en extraer significados ocultos (tal como opera la hermenéutica de la sospecha marxista o freudiana), o en develar verdades y comprender de manera eficiente una realidad o un texto, sino en conectar entre sí elementos heterogéneos. Esa conexión es creativa. De ahí que el sujeto sea, a decir de Horacio González (2014), “sujeto metafórico”. Por obra de este sujeto “tejedor”, textos y objetos distantes entre sí (como la Biblia, el Bhagavad Gita, el Popol Vuh, un cuadro de Simone Martini, el Yi King o la leyenda de Taquea) arriban a conexiones que esquivan la linealidad positivista fundada en la relación causa-efecto. Atendiendo al horizonte cubano en el que esta hermenéutica despunta, es fácil entender por qué los conceptos musicales de base sean “contrapunteado” y “libre composición”. En su fértil lectura de Lezama, González destaca que se trata de un método “de composición mitopoético” (2014, p. 8), procedimiento que deshace las genealogías, los linajes, estirpes e influencias, es decir, rompe nexos causales y determinismos varios. Como parte de la misma operación, se toma la libertad (por eso es método emancipatorio, por eso elude las servidumbres voluntarias del academicismo) de comparar, conectar y distribuir sentidos sin reconstruir narrativas ya canónicas. El montaje es anacrónico, es decir, hace caso omiso de la temporalidad lineal. Lo que este método se propone, aclara Alejandra González (2024), es alcanzar lo inaudito, lo invisible más que lo invisibilizado. Comparar es hacer entrechocar cuerpos (*corpus*) sin jerarquías preestablecidas ni inscripción en géneros ontológicos o literarios.



En esta misma dirección, para Ángel Álvarez Solís (2024), tanto el método como la ontología de base que propone el neobarroco, se inscriben en lo que él llama “crítica vegetal”: demolición de la división ontológica jerárquica de unos seres por encima de otros seres, y de la separación rigurosa entre géneros, ya se trate de géneros disciplinares o sociales. “Uno de los supuestos epistemológicos de la crítica vegetal —señala el filósofo mexicano— es que las obras literarias que presentan imágenes de plantas pueden analizarse con referencia a marcos filosóficos poshumanos, mientras que las discusiones filosóficas sobre los significados de la vida vegetal pueden enriquecerse y apoyarse con las herramientas de la crítica literaria” (p. 80). Orientada a prácticas de pensamiento y escritura, la crítica vegetal —que asumimos como inherente al dispositivo neobarroco— promueve “formas impuras, contaminadas, bastardas, indisciplinadas”. Al poner en diálogo la literatura, el pensamiento y las ciencias, deja de lado la distinción decimonónica entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu. De este modo, es posible componer un archivo en el que la contaminación ontológica deshaga la jerarquía implícita entre objetos literarios y saberes científicos.

Con estos nuevos usos y revestimientos, lo que parece reestablecerse es la capacidad del barroco —vislumbrada con ingenio y creatividad por nuestra filósofa y poetisa Sor Juana—, de proveer una matriz que incorpora elementos heterogéneos y esquivos entre sí para la intelección de lo que llamamos “realidad”. Ella lo dice a su manera en su famosa carta al obispo que escamotea su identidad bajo nombre de monja y de mujer (Filotea): hay, entre las cosas que atañen a la especulación, “variaciones y ocultos engarces”; hay, entre planos que parecen excluyentes, tal “admirable trabazón y concierto” (1985: 833), que la imaginación y el propio intelecto se satisfacen cuando logran trazar entre ellos correspondencias y analogías. Con su lógica compleja, que logra penetrar los vínculos secretos que articulan “las diversas cosas”, el barroco tendría la virtud de ir más allá del principio de no contradicción para incluir a los diversos e, incluso, a los opuestos. En tanto matriz de análisis, visión e intelección, el barroco proveería categorías para pensar la contaminación y el pluralismo mestizo abigarrado, no hibridado (que es aquel que se funda en la borradura de las marcas de origen). Se trata de una lógica que propone el tercero excluido para alojar los desechos y restos con que la lógica mercantil expulsa a su otro “monstruoso”. Y si ello es posible, es porque el barroco opera por simultaneidad de planos, por montaje alterno, por un hojaldrado que derrota la unicidad. No es que se opone a la racionalidad y al cálculo, a la medida: los contiene en sí mismo.

Por lo que respecta al tiempo, el barroco como estructura aloja tanto la temporalidad lineal y la idea de progreso como las temporalidades recursivas o elípticas. En relación con el espacio, comprende tanto los modos centrados de ocupar el espacio como aquellos que promueven el crecimiento desordenado y descentrado. Es esta capacidad de inclusión, y la necesidad de considerar formas más complejas y variopintas de producción y reproducción de la vida, la que hace del barroco una opción a considerar, una alternativa a otras lógicas de la modernidad occidental, una

herramienta de análisis y de inmersión en lo real que termina quitando al instrumento su carácter neutral y equidistante de los hechos.

### c. Tonantzintla: un ejemplo de topología barroca

Para poner a prueba la operatividad del neobarroco como máquina lectora, voy a detenerme en un exponente único del barroco indiano, en una “gruta maravillosa”: el templo de Tonantzintla. En su extraña constelación, el templo anuda historias que tienen que ver con la colonialidad, la mitología, la magia y con un componente vegetal inaudito: los hongos psicoactivos. ¿En qué medida un templo barroco y el proceder de unos hongos que apenas se ven a simple vista, puede ofrecer filamentos para el tejido de una política neobarroca que eche raíces aquí, en América? ¿Hasta qué punto podemos poner a prueba nuestro dispositivo, de modo que nos ofrezca una salida para la emergencia planetaria que plantea el Antropoceno? Es hora de poner a prueba el método mitopoético. Es hora de poner a prueba a Lezama.

Vayamos primero a lo más convencional. La localidad de Tonantzintla se encuentra en el municipio de Cholula (Puebla), conocido por ser escenario de uno de los episodios más cruentos de la Conquista. Es un topónimo que viene de Tonantzin, que en lengua náhuatl quiere decir “nuestra madre”, lo cual facilitó su asociación con la virgen de Guadalupe (Forster, 2022). Pero sabemos que los sincretismos no sólo son intentos utópicos que desconocen la violencia de la imposición de una religión sobre otra, sino que mitigan los sentidos ambiguos que encierran los viejos dioses: según el relato del misionero franciscano Sahagún (que hablaba náhuatl), la diosa Tonantzin es a la vez madre y mujer-culebra, causante de numerosas enfermedades. Y es también la diosa del maíz tierno. Como la tierra, Tonantzin es la madre que sustenta y que mata.

Pero hay un cuarto sentido que emerge tras todas estas capas semánticas no sintetizables en una unidad. Un significado que busca reprimirse porque tiene que ver con nuestra historia colonial: para los mestizos, la venerable madre es la chingada. La Chingada, nos dice Octavio Paz en “Los hijos de la Malinche” (2015), es la mujer violada. Chingar es hacer violencia sobre otro. Es un verbo masculino, activo, cruel: pica, hiere, desgarrar, mancha. En cambio, lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto. La dialéctica de “lo cerrado” y “lo abierto” se cumple así, en este caso, con precisión casi feroz. Y señala que el mestizo es aquel que ignora quién es su padre, “que no tiene cultura ni raíces”.

Muchos de estos datos son, por cierto, muy útiles para penetrar en la interioridad del templo; nos dan algunas pinceladas de historia y religión que hacen que un turista puede salir contento de su paseo. Sin embargo, si no se va a fondo, estos datos no dejan de ser pura exterioridad. Son equivalentes a los que aportan un contexto o una biografía para la comprensión de un cuento, un ensayo o un tratado filosófico.



Interesantes, sí, pero completamente exteriores a su materia. Datos que se ordenan conforme a un nexo causal, que nos permiten tomar nota de la radical ambigüedad que rodea lo divino en América, datos que nos hacen indignar por ese pasado oculto y violento disimulado por las bondades del sincretismo y la hibridación, que nos llevan a denunciar al colonialista “malo”. Pero nada más.

Lo que la hermenéutica neobarroca nos proporciona es, como decimos en el punto (b), una clave, una estructura. Y la clave de Tonantzintla no reside solo en su génesis, en su historia o en su arte. Reside en su topología. Una topología barroca, típicamente nuestroamericana, un modo de concebir el espacio y el tiempo. Esa topología no solo reúne los datos dispersos referidos a la historia y la religión, sino que sugiere líneas de acción *cosmopolíticas* (Stengers, 2014) más interesantes que la simple denuncia indignada. En ella, los elementos no se dan aislados sino como parte de un andamiaje que, lejos de permanecer inmóvil, habilita pasajes, metamorfosis, desplazamientos. Al alojar en sí el vacío, la falla y la contradicción, al dar lugar al tercero excluido, esa estructura no solo alberga a “seres discordantes de cosas mal unidas” de los que ya daba cuenta Ovidio en su poema (VIII, 134), y que fueran trágicamente expulsados de la constitución de los modernos (Latour, 2012), sino que facilita la movilidad interna de los elementos.

Lo que un modelo topológico nos ofrece son relaciones espaciales entre objetos. Las relaciones espaciales entre objetos en una iglesia barroca como la de San Ignacio en Roma son claramente jerárquicas: dios, la madre y un ejército bien provisto de querubines. También nos muestra que hay planos que se superponen, algunos reales, otros ficticios, y que esos planos crean efectos que apuntan hacer trampa a los sentidos, en especial a los ojos. Son los llamados “trampatojos” (en francés *trompe-l'œil*: engaña el ojo). Por eso el barroco es un arte del engaño y la simulación. En Tonantzintla, las relaciones espaciales entre las cosas sugieren la figura de una malla, de una red. Incluso hay elementos que ofician de intermediarios, como las enredaderas, que se comportan tal como lo hacen las redes fúngicas o micelios.

La mención de los micelios, como la de la topología, requiere de otra precisión terminológica. Tiempo atrás, Deleuze y Guattari (1985) proponían un término equivalente para la comprensión de un mundo no plano ni lineal: “rizoma”. Los puntos de contacto entre los términos son muchos. También podría, como parte de la constelación, proponerse el concepto de “pliegue”, que Deleuze (1989) considera central para la comprensión del barroco como ontología en un mundo de pura inmanencia: solo hay un plano único de realidad que se pliega sobre sí mismo, generando la ilusión de trascendencia.

Pero vayamos otra vez a los micelios, término que forma serie con rizoma. Como señala la antropóloga china Anna Tsing en *Los hongos del fin del mundo* (2023), el micelio es la red de filamentos que se extiende bajo tierra en forma de abanico a través del cual los hongos, seres más próximos a los animales que a las plantas,

encuentran su alimento y lo transforman en nutrientes para sí mismos y para otras especies, como los árboles. Es decir que su ingesta es generosa porque crea “mundos” para los demás. Y si algunas plantas pueden crecer en entornos abióticos, como la piedra o la arena, ello se debe a la capacidad de los hongos de digerir roca y poner a disposición de las plantas los nutrientes que necesitan. Ello requiere, por parte del hongo, de una *buena lectura*. Como dice Tsing (2023), a través de su crecimiento indeterminado, los hongos *aprenden* el paisaje. Ellos son constructores de mundos, configuran entornos para sí mismos y para los demás. Con esto se deja atrás esa idea, difundida por Heidegger y sus seguidores, según la cual solo el humano es capaz de crear “mundos”. Es una alegría constatar que desde las ciencias naturales brotan estos impulsos que rompen la rigidez de unos marcos demasiado intoxicados de humanismo.

Es esa estructura en red la que organiza los elementos en Tonantzintla. Y si puedo sostener mi hipótesis con alguna seguridad, es porque los aborígenes y mestizos americanos tenían un conocimiento profundo de esos entrelazamientos, de esas conexiones enmarañadas, de ese abigarramiento que es hoy característico de nuestras ciudades y prácticas económicas, como supo ver Zavaleta Mercado (punto a).

La pista acerca de la importancia de los hongos y de los micelios proviene de otro antropólogo mexicano, Julio Glockner, de quien obtuve la indicación, en su libro *Mirando el paraíso* (2016), de que muchos de los rostros que pueblan Tonantzintla revelan un estado de trance y de éxtasis. Algunos incluso vomitan, lo que señala que se hallaban en proceso de purificación debido a la ingesta de hongos medicinales y psicoactivos cuyo uso es habitual en el chamanismo y para el tratamiento de enfermedades como la gota. Hoy sabemos que esa ingesta cambia la longitud de onda de la percepción haciéndola semejante a la longitud de onda con que las plantas capturan los colores y despliegan inteligentemente sus propias estrategias de supervivencia. Entre sus efectos no solo están imágenes de brillantes colores sino halos resplandecientes, visión de muertos y de animales, como el jaguar o la serpiente. Los libros de historia informan que la cúpula de Tonantzintla es efectivamente el cielo de Tláloc, dios de la lluvia, y que las caras de los ángeles son indígenas que murieron ahogados o porque un rayo los mató. Es decir que en esta multitud abigarrada y palpitante también hay fantasmas. Lo que se descompone es el eje vertical que organiza el arriba y el abajo, lo que se rompe es la jerarquía que organiza los seres.

No es anonadamiento lo que despierta su visión, no es esa la palabra. Porque no es “la nada que anonada” lo que se experimenta ahí. No es nihilismo lo que expresa esta partitura colorida. Por el contrario, cuando se ingresa en las entrañas vegetales de Tonantzintla, todo está repleto, cada espacio ha sido cubierto, no por terror al vacío, no por melancolía, sino por sobreabundancia, por plenitud de vida. En Tonantzintla, todo está en relación. El resultado es carnalesco, festivo. No hay

fruto sin enredadera, no hay dioses sin humanos. Ninguna criatura es una individualidad, ninguna existencia está recortada del resto o es autónoma. Y si la lluvia o el trueno son dioses, lo son en cuanto *procesos*, es decir, en cuanto eventos que rompen categorías e identidades.

Pero también está la cuestión del tiempo y del espacio, como indicamos en el inicio de este escrito: el abigarramiento de criaturas en el espacio, donde no hay jerarquías ni trampantojos, es pura contracción temporal. Tampoco hay un punto de vista dominante y exterior, sino innumerables puntos de vista, cientos de ojos que miran a través de una selva impenetrable cargada de flores, de frutos, de presencias. Y por más que haya dioses emplumados, aquí no hay teología. Tampoco hay metafísica: lo que hay es física primordial. Un mundo de pura inmanencia donde no hay trascendencia ni más allá. Es un infinito turbulento en el que las cosas carecen de naturaleza propia porque todo lo que existe en un flujo de interconexiones infinitas en el que cualquier identidad (la del mono, la del humano, la del dios, la de la enredadera, la del rayo) es resultado de encuentros fortuitos.

Un detalle que salta a la vista es la innumerable cantidad de ángeles morenos de rasgos indígenas con penachos de plumas, con guirnaldas de flores o con atuendos de caballeros o guerreros águila. Un ángel con plumas... ¿Cómo es que se les escapó a los franciscanos? Porque si bien fueron ellos los que tuvieron a cargo la planificación del templo, dejaron a los artesanos indígenas trabajar en libertad. Con lo que quedaron inscriptas en el estuco y la madera, no sólo las diferentes maneras en que pueden ser apropiados los dogmas del cristianismo contrarreformista, sino también formas de vincularse con el mundo al margen de las impuestas por la economía de mercado, por la lógica imperial, por la teología cristiana y por la medicina occidental. Fueron los caciques artesanos los que concibieron este un multiverso atravesado por múltiples existencias, cosmos relacional y en devenir, en metamorfosis permanente, conglomerado que anuda humanos y animales, ángeles y plantas, piedras y espacios celestes en una matriz vegetal. Esa matriz los reúne en un mundo común sin punto único y privilegiado de la mirada, pero con infinidad de perspectivas entrelazadas. En un lugar, como dirá Viveiros de Castro (2010), perspectivista y multinaturalista, donde ningún punto de vista es más importante que el otro, donde la perspectiva del jaguar o la del perro, la del hongo o la del fruto, es tan necesaria y valiosa como la del humano. Esta estructura en red, este ramaje denso, es el único que puede contener al hijo de la chingada, al huérfano de padre sin raíces ni cultura; porque a diferencia del esquema del árbol que representa la filogenia, la lealtad filial y la defensa de la línea familiar, provee una malla para la creación de lazos interespecíficos y comunitarios.

Los amerindios —esos barrocos (Rossi, 2023)— han concebido un arte que opera como la naturaleza, pero no porque siga sus leyes necesarias, no porque imite lo que presuponemos de ella (que es estable, cíclica y renovable), sino por la adopción

de trajes vistosos, como aquellos que visten los animales. Un arte que no copia la naturaleza como quieta legalidad sin historia sino en su faz embriagadora, como naturaleza vestida. Un multiverso “manierista” en el que domina la ambigüedad y la equivocidad, para el que un hueso puede ser una flauta, o un árbol el anfitrión de un hongo. Una ontología pluralista de entes conectados entre sí que produce saberes y prácticas vitales: una farmacopea indígena (por contraste con la farmacología europea), una teogonía profana (en lugar de una teología sagrada), una herbolaria indiana (y no botánica europea), una culinaria (a diferencia de la gastronomía), y una cosmética (en lugar de una cosmología).

Todos estos saberes y prácticas (la farmacopea, la herbolaria, la culinaria), gozan de lo que Isabel Stengers (2014) llama “poder de activar”, lo cual requiere de un aprendizaje efectivo de las recetas, de las maneras de proceder. Prácticas que demandan el ejercicio de una semiosis atenta a los detalles y de una hermenéutica con oído para la polifonía, con sensibilidad para hallar historias en la naturaleza y dotarse de conceptos adecuados. Ello hace de la ciencia una máquina de traducción. La naturaleza (humana y animal) emerge de la traducción heterogénea de miradas y de prácticas.

Si hay modalidades alternativas a las relaciones capitalistas, es que hay salidas políticas creativas a las perturbaciones causadas por el humano en el Antropoceno. Políticas formadas por coaliciones contingentes y cambiantes, interrelaciones fundantes de identidades no fijas que involucran otras formas de existencia, otros modos de trabajar, de curar y de producir vida.

## Conclusión

Como hemos visto en la primera parte de nuestro trabajo, los términos elegidos por Zavaleta, García Linera, Cusicanqui y Gago para describir las sociedades complejas latinoamericanas (modalidad “abigarrada” del trabajo, “heterogeneidad” de las prácticas, “superposición” y “montaje” de temporalidades divergentes, licuación de las identidades, modos descentrados de ocupación del espacio, dispersión y falta de centro rector, circulación de productos y personas entre intersticios bajo la dominancia del capital), advierten de la existencia de una matriz alternativa, de un paradigma diferente para pensar América Latina. Si esas modalidades barrocas se constatan, si los datos empíricos y los estudios de campo verifican que esos modos de trabajar, de acumular y de habitar el espacio y el tiempo, de modelar los cuerpos y las identidades, forman parte efectiva de lo real, es que una nueva matriz, aún en ciernes, está emergiendo ante nuestros ojos. Una pauta lectora que no agota su rendimiento para pensar esquemas en el mundo del arte, sino que consiente el rebasamiento de esa frontera para pensar formas societales contemporáneas. De este modo, el propio barroco se ha vuelto prolífico, contaminando ámbitos esquivos a su proceder vigorizante. Sin embargo, se trata de una matriz que aún espera su reconocimiento legítimo en el ámbito de la Academia,

y cuya validez estriba en que proporciona, no digamos ya un “marco”, sino una “constelación”, un “archipiélago” de conceptos y procedimientos que capturan la índole irrepreensible, turbulenta y esquiva de la vida en América Latina.

Tal como he procurado desarrollar, el neobarroco (y no sólo *lo barroco*, que se conforma con la adjetivación) ofrece hoy una matriz para pensar la complejidad de un mundo en devenir. El agotamiento de categorías que suponen una temporalidad lineal y un espacio homogéneo, demanda una inteligencia proclive a pensar fenómenos y objetos expulsados de la Constitución Moderna. No se trata solo de los híbridos pensados por Latour (2012) —mezcla de hombre-máquina u hombre-animal— sino de modos entreverados de trabajar y de ser, de pensar y de sentir, de actuar y confrontar.

Desde su emergencia en el siglo XVII, el barroco ofrece una estructura capaz de organizar los elementos de un modo móvil y descentrado, haciendo circular entre ellos la energía elemental de la materia viva. El neobarroco latinoamericano añade a esta topología una lente para la captación de realidades oscilantes, una clave lectora para la legibilidad de un mundo *en devenir*. Por eso considero que, antes que una ontología, el neobarroco es dispositivo poiético-lector, una máquina interpretante capaz de proveer procedimientos, figuras y conceptos adecuados para penetrar realidades abigarradas que hoy son la marca de un mundo en contaminación perpetua. El énfasis está puesto, no en el objeto, sino en la mirada, en la lente, en el lector, capaz de “dar vuelta” una realidad con solo observarla de otra manera, de una manera paciente e intimista. Por eso, la constelación neobarroca latinoamericana puede ser artefacto universal dotado de valor epistemológico. Su rendimiento podría volver plausible, no solo la intelección, sino la intervención en un mundo que reclama habilidad para relacionar planos y esferas del mundo aparentemente ajenas entre sí. Para acercar a los distintos. Para producir metáforas científicas en un mundo que es, como el techo de Tonantzintla, física primordial.

### Referencias bibliográficas

Aguayo Bórquez, C. (2019). Zavaleta Mercado y la metáfora en el texto marxista. *Observatorio Latinoamericano y Caribeño*. Vol. 3, N° 1  
<https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/observatoriolatinoamericano/article/view/3587/0>

Álvarez Solís, A. (2024). Política vegetal y fitopoéticas americanas. En Rossi, M.J. y A. González (Comp.) *Caminos, atajos, desvíos: métodos neobarrocos para objetos díscolos*. Teseo, 69-102.

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza.

Bidon-Chanal, L. (2013) Barroco: tiempo y alegoría. En Rossi, M.J. y G. Beraldi (Comp.) *Actas de las III Jornadas Internacionales de Hermenéutica*. Proyecto Hermeneutica.  
<https://proyectohermeneutica.sociales.uba.ar/iii-jornadas-internacionales-de-hermeneutica-2013-actas/>

Braidotti, R. (2022). *Feminismo posthumano*. Gedisa.



- Cadahia, L. (2017). De la servidumbre al trabajo de sí: La paradoja señorial en Zavaleta Mercado. *Trabajos y Comunicaciones*, 46, e043. <https://doi.org/10.24215/23468971e043>
- Calabrese, O. (1987). *L'età neobarocca*. Laterza.
- Camblong, A. (2014). *Habitar las fronteras*. EDUNAM.
- Campos, H. de (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Siglo XXI.
- Chiampi, I. (2000). *Barroco y modernidad*. FCE.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Paidós.
- Deleuze, G. y F. Guattari ([1972] 1985). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Paidós.
- D'Ors, E. ([1935], 2002). *Lo barroco*. Tecnos.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- Flores, E. (2014). *Sor Juana chamana*. UNAM.
- Forster, T. (2022). Religiosidad y poder en México: el caso de la Virgen de Guadalupe. *Sociedad N° 45 / Facultad de Ciencias Sociales, UBA*. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/revistasociedad/article/view/8137>
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- García Linera, A. (2009). *La potencia plebeya: acción colectiva e identidades indígenas, obreras y populares en Bolivia*. Siglo del Hombre - Clacso.
- Glockner, J. (2016). *La mirada interior. Plantas sagradas del mundo amerindio*. Debate.
- González, A. (2024). Neobarroco como método: la revuelta del sentido. En Rossi, M.J. y A. González (Comp.) *Caminos, atajos, desvíos: métodos neobarrocos para objetos díscolos*. Teseo, 51-68.
- González, H. (2014). Lezama Lima: la trasmutación de la lengua como mito. En J. Lezama Lima, *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América latina*. Colihue.
- Haraway, D. J. (2022 [1976]). *Cristales, tejidos y campos. Metáforas que conforman embriones*. Rara Avis
- Hustac, C. y N. Myers (2020). *Espíritu involutivo. Afectos y conversaciones entre plantas, insectos y científicos*. Cactus.
- Latour, B. (2012). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. S. XXI.
- Lezama Lima, J. ([1957] 2017). La curiosidad barroca. En J. Lezama Lima, *La expresión americana*. FCE, 89-119.
- Lotman, I. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Cátedra.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco*. Ariel.
- Ong, A. (2006). Baroque Ecology, Effervescent Citizenship. En *Neoliberalism as Exception: Mutations in Citizenship and Sovereignty*, Duke University Press, 177-194, <https://doi.org/10.1215/9780822387879-009>.
- Ovidio (2012). *Las metamorfosis*. Losada.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos decolonizadores*. Retazos - Tinta Limón.
- Rossi, M. J. y D. Iruela Toro (2022). *El tajo y la ingesta del sentido. Incursiones estético-políticas del neobarroco nuestroamericano y su deriva neobarrosa rioplatense*. Miño y Dávila.
- Rossi, M. J. (2023). Los salvajes, esos barrocos. De Claude Lévi-Strauss a Severo Sarduy, en A. Cangí y A. González (Ed.) *Meditaciones sobre la lengua*. Del Signo, 247-258
- Paz, O. ([1950] 2015) Los hijos de la Malinche. En *El laberinto de la soledad*. Cátedra, 210-231.





Sarduy, S. (1972). "El barroco y el neobarroco", en C. Fernández Moreno (Ed.), *América Latina en su Literatura*. UNESCO-Siglo XXI, 174-176.

Sarduy, S. ([1974]1999) Barroco. En *Obra completa*, ALLCA Sudamericana, 1197-1253.

Sor Juana Inés de la Cruz (1985). *Obras completas*. Porrúa.

Stengers, I. (2014). La propuesta cosmopolítica. *Pléyade* N°14, 17-41

Tsing, A. (2023). *Los hongos del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*. Caja Negra.

Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural*. Katz.

Zavaleta Mercado, R. (2008). *Lo nacional-popular en Bolivia*. Plural.