

Reflexiones sobre la utilización del concepto barroco para la construcción de categorías estilístico-culturales en las misiones jesuitas de Juli y Paraguay (SXVII-XVIII).

Maranguello Carla y Petrosini Alejo.

Cita:

Maranguello Carla y Petrosini Alejo (2017). *Reflexiones sobre la utilización del concepto barroco para la construcción de categorías estilístico-culturales en las misiones jesuitas de Juli y Paraguay (SXVII-XVIII)*. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/158>

**Mesa N° 28 Presencia en el tiempo. Los jesuitas en Iberoamérica
Reflexiones sobre la utilización del concepto barroco para la construcción de categorías
estilístico-culturales en las reducciones jesuitas de Juli y Paraguay (S.XVII y XVIII)**

Lic. Prof. MARANGUELLO Carla
Historia del Arte- FFyL- UBA/ Becaria Doctoral Ubacyt/ Instituto Julio E Payró

Lic. Prof. PETROSINI Alejo
Historia del Arte- FFyL- UBA/ Doctorando Posgrado FFyL- UBA
PARA PUBLICAR EN ACTAS

Pensar las categorías que incluyen el “barroco” en América colonial, implica considerar las discusiones principales desde sus centros de difusión en Europa, al atravesar cuestiones espacio-temporales, culturales- artísticas y para nuestro interés, plásticas, lo que vuelve comprensible la complejización del concepto en América colonial en relación a la historia del arte.

Dentro del marco de las Misiones de la Compañía de Jesús, en el virreinato del Perú y en el Territorio del Paraguay, las producciones artísticas en donde se ha reconocido la mayor incorporación de elementos autóctonos, han dado lugar a categorías estilísticas e identitarias casi como fórmulas matemáticas: desde concepciones generales como “barroco americano”, “barroco de indias” “barroco mestizo o criollo”, hasta “barroco jesuítico-guaraní”, “barroco hispano guaraní”, “barroco híbrido andino”, entre otros.

Proponemos revisar algunas categorías, considerando un amplio espectro de conceptos culturales, que van desde “trasplante” e “injerto” hasta “transculturación”, “fusión”, “hibridación”, y fundamentalmente “mestizaje”, mediante un abordaje interdisciplinario, que integre investigaciones de la teoría literaria y la antropología a la historia del arte. En este sentido, la noción de *agencia* es pertinente para el dilema de la conciencia identitaria en América colonial y puntualmente las producciones artísticas surgidas del marco evangelizador, que se diferenciaron de otros procesos culturales al interior de las sociedades virreinales.

Algunas consideraciones sobre el Barroco como estilo en Europa

Las discusiones teóricas en torno al concepto barroco en el viejo mundo, atravesaron diversas ramas del campo artístico-literario, convirtiéndose en eje de discusiones historiográficas que contemplan desde el recorte temporal-geográfico hasta cuestiones

estilísticas y morfológicas. Estos elementos fueron asimismo acompañados desde los juicios que señalaron al barroco como estilo degenerado, hasta quienes lo vieron como etapa de superación frente al manierismo.

Uno de los estudios destacados en el campo artístico proviene de la influencia *visibilista* con Heinrich Wölfflin, como reacción ante el positivismo, especialmente Hippolyte Taine, quien desarrolló un método visual comparativo, al proponer una historia formal del arte como proceso autónomo no determinista (1915). El conocimiento de la pura forma fue puesto en primer lugar, dando espacio a cinco pares de conceptos para condensar la evolución formal interna: “de lo lineal a lo pictórico” (...) “de lo superficial a lo profundo” (...) “de la forma cerrada a la forma abierta” “de lo múltiple a lo unitario” (...) “la claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos”.¹ Estos principios, que se vinculan con el espíritu de una época, entienden a su vez al periodo Barroco como momento de crisis ante las ideas contrarreformistas, que tendrían implicancias en el exceso y desvío del canon clasicista del Renacimiento. Casi contemporáneamente, Werner Weisbach (1921), consideró al barroco como estilo expresivo de la contrarreforma en Europa, proporcionando una explicación psichistórica que se apartó del formalismo wölffliniano. Apuntando sus estudios principalmente al arte español, observó las motivaciones éticas, psicológicas y sociológicas en un arte definido como expresión cultural al servicio de una corriente espiritual, donde la lucha religiosa de Trento intervino en el cambio estilístico del Renacimiento hacia el Barroco².

En el marco de los estudios iconológicos del Instituto Warburg, Erwin Panofsky (1934), ofreció una revisión más historiográfica del concepto al cuestionar ciertas disidencias aparecidas entre producciones plásticas de la época y atribuyendo la principal irradiación del estilo a Italia, a diferencia de Weisbach. Panofsky se replanteaba el uso indiscriminado del término en relación a un corpus disímil, por el hecho de considerar al barroco en oposición diametral al Renacimiento clásico, y situó al error en la utilización casi indiscutida de los estudios de Wölfflin. Ubicó al barroco como fenómeno que resultó una reacción contra la excesiva complicación del manierismo, aportando equilibrio y tendencia a la claridad, siendo superación y continuidad del Renacimiento interrumpido por el manierismo.³ En la misma línea, Rudolf Wittkower ubicó en Italia la principal elaboración y difusión del estilo en el campo plástico, viéndolo como un momento de corrección a los desórdenes manieristas, pero

¹ WÖLFFLIN, Heinrich: *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, (1915), 1945, pp. 19-22. El énfasis en nuestro.

² WEISBACH, Werner: *Barroco, Arte de la Contrarreforma*. Madrid, Espasa Calpe, (1921) 1942.

³ Erwin Panofsky, “¿Qué es el barroco?”, en *Sobre el estilo* (Barcelona: Paidós, 1934, 2000).

tomando de esta tendencia algunos elementos, como la libertad en el vínculo con el espectador y el espacio circundante. El autor destacó a la Compañía de Jesús, su apelación a los sentidos del espectador, y el arte como arma de la iglesia para incluir al fiel en una esfera anagógica, llevada a extremos insospechados. La técnica de la persuasión de la retórica clásica, fue un factor esencial, al responder al comportamiento afectivo del público para asegurar la comunicación del mensaje con la mayor eficacia posible. Recursos como el ilusionismo, -apoyados por la luz, expresión y gestos de los personajes, con características altamente miméticas,- otorgaban verosimilitud a los milagros.⁴

Por su parte, los planteos de Maravall enfatizaron en las condiciones sociales, por encima de los aspectos mencionados. El barroco, que se extendería a todos los aspectos de la cultura, aparece como concepto histórico que se desarrolló en determinados países europeos que guardaban alguna relación socio-cultural, comprendiendo la primera mitad del siglo XVII. Aunque se refirió mayormente a España, el autor sostuvo que la connotación nacional no fue más que la introducción de matices referidos a un punto de vista, por lo que aludir al barroco español equivale a decir barroco europeo visto desde España. Ni el formalismo de Wölfflin ni los análisis psicológicos de Weisbach, así como tampoco los aspectos ideológicos y la dependencia a la religiosidad hispánica y católica constituyeron elementos suficientes, pero todos los aspectos mencionados, en un área geográfica determinada y en su articulación en el siglo XVII europeo, formaron una realidad homogénea en la mente humana, convirtiendo al barroco en un concepto de época.⁵

Finalmente, desde una mirada filosófica, Gilles Deleuze definió el barroco con un único elemento, que puede entenderse en diversos aspectos, desde lo formal estético o histórico hasta lo conceptual: el pliegue. Inspirado por la matemática barroca de Leibniz y sus *mónadas*, -nombre que le da al sujeto como punto metafísico- propuso pensar una unidad envolvente de una multiplicidad, que representaría la condición bajo la cual la verdad se presenta al sujeto, y por eso no es una verdad perenne sino un punto de vista, constituyendo la perspectiva barroca. Existe una línea barroca que pasa según el pliegue, y que tiene la capacidad potencial de reunir bajo sí diferentes tipos de producciones artísticas en varios momentos históricos. Esta liberación sin límites del barroco, le permitió ser transhistórico y transmaterial para ingresar en un curso infinito pero determinable mediante el pliegue.⁶ De esta forma, mediante la especificidad de ciertos rasgos, es posible explicar el barroco fuera de

⁴ Rudolf Wittkower, *Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750* (Madrid, Cátedra, 1958, 1981).

⁵ Antonio Maravall, *La cultura del barroco* (Barcelona: Ariel, 1975), 34.

⁶ Gilles Deleuze, *El pliegue* (Barcelona: Paidós, 1989), 49

sus límites históricos, sin que resulte arbitrario, lo que constituye para Deleuze el aporte del barroco al arte. Como lo explica Horacio Bollini, en el barroco emergen fuerzas de lo *dionisiaco*, en tanto efusividad, expansión continua de una fuerza vital en la cual el espacio se adhiere, como si fueran paños mojados, capas, curvas concomitantes con otras curvas “en un movimiento perpetuo para abrir lo interno en lo interno”⁷

Como se puede observar, implícita o explícitamente aparecen en los autores algunos aspectos invariables: la noción de límite, el exceso, su flexibilidad y su capacidad incorporante de elementos heterogéneos. Puntualmente en América, estas ideas atravesaron gran parte de las discusiones historiográficas, en las cuales se interpretó al barroco y sus derivados, en relación a la emergencia de una conciencia americana.

La utilización del concepto en América. Las reducciones jesuitas del altiplano peruano y las misiones de guaraníes.

Los aportes de Fernando Chueca Goitia sobre las invariantes castizas de la arquitectura española nos permiten revisar su rol dentro del despliegue del barroco: como metrópolis o como intermediario entre lo planteado en Italia y lo desarrollado en la arquitectura virreinal americana. Para el autor, en España predomina la raigambre local sobre la pretensión universalizante del barroco italiano, caracterizada por un espacio compartimentado y una ornamentación profusa, planimetría y estática. Además, desconfía de la extensión de los límites del concepto de barroco -que incluiría manifestaciones variopintas, como mudejarismo, goticismo, platerequismo y churriguerismo⁸- y propone la denominación barroco-mudéjar. Por otra parte, niega que la arquitectura virreinal sea una proyección peninsular o un fenómeno nuevo y diferente, ya que son compatibles dentro de una unidad superior llamada transhispanica. En este sentido, critica el mestizaje artístico: considerando en principio que la arquitectura española estuvo en pugna con las influencias cultas europeas, el mundo virreinal efectuó una operación reduplicativa, una re-españolización de lo español, puesto que siguió *pari passu* la misma evolución de la arquitectura metropolitana, en la medida que “...lo que eventualmente se habría de producir en América ya se había producido previamente en España”⁹.

⁷ Horacio Bollini, *El barroco jesuítico-Guaraní, Estética y atavismo* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2013), 11.

⁸ Variante estilística ligado al “ultrabarroco” en España y América en los siglos XVII y XVIII. Su nombre se debe a J. B. de Churriguerra (1665-1725), quien junto a Jerónimo de Balbás fueron sus exponentes principales.

⁹ Chueca Goitia, Fernando, *Invariantes castizas de la Arquitectura española* (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1971), 167.

En la historiografía del arte americano, los estudios sobre la arquitectura y arte del período barroco colonial se iniciaron a principios del siglo XX, con una cierta homologación de puntos geográficos destacados (México, Andes, Misiones guaraníes). En el caso andino, la mirada estuvo puesta en la revalorización de lo hispánico, durante el primer centenario de la independencia, junto con la consideración de lo precolombino como símbolo de americanidad. En el caso de las misiones de guaraníes, hubo una concentración mayor en la influencia italiana. En ambos casos, la implantación del barroco marcó un antes y un después, actuando como estilo capaz de incorporar elementos de la tradición indígena, patentes en la utilización de materiales, en la manipulación de la sintaxis y especialmente en la iconografía ornamental arquitectónica.

Pedro Henríquez Ureña recurre a la arquitectura barroca como modelo de lo autóctono, como toda *cosa* dónde “la mano y el espíritu del obrero indio modificaban los ornamentos y hasta la composición”¹⁰ pues no contaba todavía con una palabra que indicase el fenómeno de la mezcla. Por otro lado, es posible encontrar en el autor, cierta aproximación a Ricardo Rojas¹¹ cuando indica que la cultura colonial no fue un mero *trasplante* o *injerto* de Europa sino una *fusión* entre lo europeo y lo indígenas -no exento de imposiciones y desapariciones, o conservaciones y supervivencias- en la cual aún sin la influencia indígena, las ideas de Europa se transformaban en la tierra nueva. Por su parte, Mariano Picón Salas además de concebir la categoría “barroco de Indias”, adopta para la crítica literaria e historia cultural el concepto de *transculturación*, acuñado por el cubano Fernando Ortiz (1940) desde el campo de la antropología. Como Henríquez Ureña, se interesa en el modo en que las formas europeas se modifican en el contacto con el nuevo mundo, mediante los imperativos del medio ambiente que las constriñen a la adaptación o la asimilación. El resultado nuevamente sería una fusión, concebida -dentro del marco de la evangelización- como la conciliación entre dos mundos opuestos (lo indígena y lo europeo), emergiendo de este modo “lo criollo” o “lo mestizo”, patente en la arquitectura.¹²

En el marco del adoctrinamiento de los indígenas en América, la admisión de cierta ambigüedad en la práctica cristiana y la continuidad de las tradiciones rituales locales, permitió a los doctrineros un abordaje fluido del mundo religioso americano, donde la imagen

¹⁰ Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos* (Madrid, Buenos Aires: Sudamericana, ALLCA XX, 2000), 362, 367.

¹¹ Ricardo Rojas, *Eurindia* (Buenos Aires: Lozada, 1924, 1951)

¹² Mariano Picón Salas, *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México: FCE. 1944, 1965.

jugó un papel sustancial. En las misiones jesuitas donde participaban el mestizo y el indígena, el barroco se orientó hacia criterios doctrinales, que requerían de cualidades de la imagen como apoyatura didáctica. Como señalan las recomendaciones del Gral. Francisco de Borja al padre Ruiz de Portillo y las consideraciones de José de Acosta en *De procuranda* (p. 1589), el modelo de instrucción acomodó las ideas de la nueva fe, tolerante a las costumbres de neófitos, como los apóstoles que convivieron con las tradiciones paganas al inicio del cristianismo. El uso de elementos plásticos para persuadir y conmover al espectador, alineado a las directivas tridentinas que impactaron en el tercer Concilio limense (1582-83), se extendió hasta la expulsión de la Orden de América en 1767.

El caso andino

Los estudios pioneros en torno a la arquitectura del altiplano peruano, fueron abordados desde la dicotomía clásica entre el arte hispanoamericano y el arte indígena, en tanto dependencia de los modelos importados. Uno de los ejes principales fue la ornamentación arquitectónica eclesiástica, como consecuencia de la apertura decorativa que proporcionó el Barroco, donde se llevó a cabo un reemplazo de los elementos utilizados en la ornamentación europea por motivos americanos, mediante un tratamiento formal planimétrico. Los trabajos que recuperaron la importancia de los temas prehispánicos, estudiaron la decoración separada de la estructura, atribuyendo al “arcaísmo” autóctono la pervivencia de estilos renacentista y manierista en detrimento del barroco. Por otro lado, no se estableció una diferencia entre cada uno de los pueblos, que tuvieron procesos doctrinales diferentes, en especial el pueblo de Juli con la actuación de los jesuitas.

Siguiendo la doctrina eurindiana de Ricardo Rojas, basada en la idea de fusión de culturas entre Europa y “las Indias”, donde la arquitectura aparecía como mejor expresión del temperamento de una civilización, Angel Guido -junto con Martín Noel¹³, fue uno de los principales arquitectos que se ocupó de la arquitectura colonial del área sur andina. Avanzando en los rasgos plásticos de la ornamentación, Guido se interesó por los vínculos con la arquitectura y ornamentación precolombina a partir de la técnica planiforme, simetría, repetición y frontalidad, como se veía en el caso paradigmático de la Puerta del Sol en Tiahuanaco (c. 800 d.c). A partir de 1927 incluyó teorías contemporáneas, en este caso los estudios formalistas de la escuela de Viena y particularmente los postulados de Wölfflin,

¹³ Noel (1926) orientó sus estudios a su preocupación por la construcción de una estética nacional (señalando la fusión de la raza hispana e indígena) e incluyó conceptos como *maridaje* y *crisol* .

tomando literalmente sus conceptos teóricos para señalar la presencia de la idiosincrasia incaica en las construcciones americanas del área sur andina. Dichas reflexiones, lo condujeron a una simplificación por la cual los templos andinos del siglo XVIII, analizados por la ornamentación planiforme, serían asociadas a las características del Renacimiento, en contraposición al “dinamismo caprichoso” del barroco español. A ello sumó la lectura política del peruano José Uriel García (1930) que vislumbraba una insurrección latente por parte del artífice indígena hacia el español, al labrar las portadas de las iglesias peruanas y bolivianas de la zona circuntiticaca. Concentrándose allí, posteriormente incorporó una categoría a la historia del arte, formulando una ecuación casi matemática donde el arte español sumado al arte Indio, sería igual al “estilo criollo o mestizo”¹⁴. Al interior de los estudios literarios y en una visión no muy distante a la de Guido, Lezama Lima -parafraseando e invirtiendo a Weisbach- definió el barroco americano como arte de la “contraconquista”, signado por un “plutonismo”, como fuego originario que al romper los fragmentos, los unificaría luego, generando una tensión personificada: “el señor barroco” (1957). Este aspecto aparece notable con posterioridad a la primera etapa de la conquista donde el nativo ganaba lugar, a fines del siglo XVII y principios del XVIII. Al igual que Guido, apuntó ejemplos de la región circuntiticaca, donde los rostros de indios reflejarían la explotación minera, destacando la figura de la indiátide, como síntesis de lo indio y lo español, ya que la iglesia se erigió bajo el nombre de la teocracia hispánica y se concretó bajo el ordenamiento pétreo incaico.¹⁵

En una línea renovadora, Mario Buschiazzo -creador del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la UBA (1946)- elaboró en 1969 un debate sobre el estilo llamado mestizo, al revisar desde las primeras posturas hasta las propias, incluyendo a la arquitectura hispanoamericana colonial como una escuela regional dependiente del barroco español. Al poner en relieve la validez científica del trabajo documental, cuestionó los planteos de Guido, (a quien consideraba parte de la época romántico literaria), objetando la sobreestimada decoración de motivos americanos en la arquitectura, los cuales también presentan relación con otras culturas del antiguo cercano oriente. Por otro lado, propuso dejar de lado el sentido étnico para volver a concentrarse en el aspecto estético, cuestionando la lectura política del indigenismo de Uriel García. No obstante, reconoció que algunos

¹⁴ Ángel Guido, *Fusión hispano indígena en la arquitectura colonial* (Rosario: La Casa del Libro, 1925, 1930) - *Eurindia en la arquitectura americana* (Santa Fe: Universidad del Litoral; 1930).

-- “El estilo mestizo o criollo en el arte de la colonia”, en *Actas II Congreso Internacional de Historia de América* (Buenos Aires, 1937).

¹⁵ José Lezama Lima, *La expresión americana* (México: FCE, 1957, 1993).

elementos arquitectónicos podrían ser vinculados con obras de arte prehispánicas, al afirmar incluso que hubo una escuela regional hispano-indígena, pero subsumida al gran estilo internacional.¹⁶ Por otra parte, aunque los Anales publicados por el Instituto Buschiazzo continuaron el renovado interés documental, el abordaje de las producciones americanas no prescindió de conceptos simplificadores como *sincretismo*, *simbiosis* y *transposición*, en autores como Edwin Palm¹⁷ o Damián Bayón, entre otros.¹⁸

Posturas como las de Paolo Portoghesi ponían el foco en una lectura figura- fondo (fachada- estructura), para estudiar la contribución americana al desarrollo del estilo barroco. Mediante la trastocación entre el código y la estructura, la arquitectura barroca reelaboró el lenguaje clásico, de acuerdo a leyes complejas que no exigen formulaciones unívocas y en tal sentido, la contribución americana residiría en la pluralidad de utilidades antidogmáticas del lenguaje clásico. En Andes, destaca el acentuado contraste entre los sencillos bloques pétreos de la estructura sobre las que se ubicaron fachadas de riqueza creativa y densidad decorativa, contraponiendo el vacío y el lleno, el simple y el complejo.¹⁹ Coetáneo y opuesto a Portoghesi, Graziano Gasparini²⁰, negó cualquier tipo de aporte americano a la arquitectura barroca. Destacando la persuasión como actitud fundamental del pensamiento barroco, en América este aspecto se basaría exclusivamente en un programa restringido y limitado a enfatizar el signo triunfal de la religión. Por otra parte, el autor planteó la necesidad de valorar el espacio y la estructura, supeditando a éstos la decoración y no al revés, ya que la sobrecarga ornamental no debería ser un criterio para valorar el estilo.

Desde una propuesta interdisciplinaria, Ramón Gutiérrez (1978;1982) desestimó el énfasis en las importaciones culturales e insistió en el aporte regional, incluida la cosmovisión autóctona. Buscó desplazar el eje del concepto barroco limitado a la dimensión decorativa para superar la dicotomía clásica estructura/decoración, al reprochar tanto a quienes se concentraron exclusivamente en la decoración como determinación del estilo, así

¹⁶ Mario Buschiazzo, *Historia de la Arquitectura Colonial en Iberoamérica* (Buenos Aires: Emecé, 1961) - "El problema del arte mestizo", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires: IAA, 1969), 84-102.

¹⁷ Gutiérrez reprochó a Palm calificar de "provincial" a la arquitectura del Collao sólo por no marchar a la cabeza de su tiempo o estar alejada de centros creativos "¿y que otra cosa puede ser su tiempo sino lo que allí sucede? (...)" Ricardo Gutiérrez, "Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano", en *Exposición Barroco latinoamericano*, AA.VV (Buenos Aires: MNBA, FADU/UBA, IAA, 1982), 385.

¹⁸ Marta Penhos, "De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971)", en *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco* ([s.l.] Fundación Visión Cultural/ Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011).

¹⁹ Paolo Portoghesi, "La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca", en *Simposio Internazionale sul Barocco Latinoamericano*, (Roma: Instituto Italo-Latino Americano. 1980).

²⁰ Graziano Gasparini. La arquitectura barroca latinoamericana, una persuasiva retórica provincial, en *Exposición Barroco Latinoamericano*, AA:VV (Buenos Aires: MNBA, FADU/UBA, IAA, 1982).

como a quienes la subalternizaron únicamente a la estructura. Destacó el uso del espacio abierto en la arquitectura reduccional del altiplano peruano y sus diferentes elementos (atrios, capillas posas, capillas abiertas y capillas miserere) como espacios que podían evocar la religiosidad andina y que coincidían a su vez con las funciones urbanas del barroco europeo contrarreformista, caracterizado por la utilización de construcciones efímeras -altares, catafalcos, arcos de triunfo- para lograr la persuasión y participación de la feligresía. En este sentido, el barroco aparecería con un sentido instrumental y operativo, sometido a tensiones propias del pragmatismo característico de la arquitectura americana, que se mostró capaz de dar respuesta con los recursos disponibles mediante su propia cosmovisión, a las necesidades coloniales de la participación de los jesuitas fue fundamental.²¹

Para Teresa Gisbert y José de Mesa, la arquitectura “mestiza” se diferenciaría del barroco europeo por presentar mayores coincidencias con las formas renacentistas en la composición de las portadas y la decoración, reduciendo el estilo a la aplicación de una decoración americana dentro de una estructura rígida y arcaica de tradición renacentista. Tanto en lo formal como estilístico, los autores destacaron la ausencia de motivos del barroco europeo, así como la falta de búsqueda de claroscuro, volviéndose arcaizante y planiforme, conservando del barroco solamente el *horror vacui*.²² Santiago Sebastián apuntó que el barroco no podía designar únicamente un estilo formal dentro del siglo XVII, y que por ello debería hablarse de “fenómenos artísticos” desarrollados en la época barroca, criterio aplicable tanto en las diferentes regiones de Europa como en América, razón por la cual el carácter americano de ese barroco no residiría puntualmente en sus formas, sino en la manera en que éstas fueron interpretadas.²³ Al destacar la apertura hacia los métodos iconológicos, estableció cierta crítica hacia Ángel Guido por sus análisis formalistas, aunque al referirse a la arquitectura barroca, destacó el *horror vacui* en las fachadas, atribuyendo lo planiforme y la decoración a un cierto arcaísmo indígena y renacentista, al igual que Gisbert y Mesa.

Alexander Gauvin Bailey llamó al estilo “barroco híbrido andino” para diferenciarlo del estilo mestizo. Mediante un estudio pormenorizado de las iglesias del altiplano, el autor buscó - reconsiderando algunos planteos de Harold Wethey (1949)- el origen de muchos motivos en Arequipa con el impulso de los jesuitas, extendido mediante las redes de explotación minera hacia los valles de Colca y Cotahuasi y las tierras altas de Caylloma, el Collao, Potosí y el Sur del Alto Perú. Bailey Resaltó la inventiva regional poniendo el foco en

²¹ Ramòn Gutiérrez, *Arquitectura del Altiplano Peruano* (Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1978)
- *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (Madrid: Cátedra, 1992)

²² Teresa Gisbert y José de Mesa, *Arquitectura Andina*. (Hisbol: La Paz, 1985).

²³ Santiago Sebastián, *El barroco iberoamericano: mensaje iconográfico* (Madrid: Encuentro. 1990)

la ornamentación y los motivos iconográficos de la flora y fauna, destacando los patrones de composición en relación a las prendas textiles coloniales.²⁴ No obstante, aunque puso de relieve la participación jesuita en la conformación del estilo, a diferencia de la mayoría de los autores, permanecen las bases teóricas de las denominaciones como “estilo mestizo”, ya que el término híbrido soslaya la tensión y dinámica del proceso.

Creemos fundamental poner el eje en la producción de las imágenes, en tanto se desarrollaron en el intercambio permanente entre la dimensión histórica, política y religiosa. En este sentido, volvemos sobre los estudios de Gutiérrez, quien, tras relevar los libros de fábrica del Archivo de Prelatura de Juli -doctrina principal de los jesuitas en la provincia de Chucuito- ha comprobado la importancia que adquirieron progresivamente los artífices indígenas en la construcción de iglesias reduccionales de la zona. Si en los primeros conjuntos la participación local se limitaba a obtener materiales y mano de obra, con el desarrollo ornamental de las iglesias desde mediados del siglo XVII hasta el XVIII, demostró que los nativos tuvieron una participación sustancial en la dirección de los programas ornamentales. La tendencia al reemplazo de los antiguos maestros españoles por indígenas y en menor grado mestizos, quedará marcada con la creciente presencia del artesanado indígena, el cual junto con las circunstancias históricas del siglo XVIII, (las mencionadas revueltas y rebeliones) daría lugar al fenómeno de la arquitectura que el autor llamó también mestiza.²⁵ Encontrándose con este clima propicio, el estilo promovido por los jesuitas en Arequipa, llegó al sur peruano, y en primer lugar a Juli ,para extenderse al resto del Collao.²⁶

El caso de las Misiones del Paraguay

El barroco jesuítico-guaraní como categoría estilística-identitaria sugiere la tensión periferia/centro y la dicotomía imitación/invención. Leopoldo Lugones (1907) duda del estilo guaraní o jesuítico, puesto que los templos no eran originales o novedosos, al ser una imitación de formas europeas. Inclusive el abuso decorativo -que podría ser su peculiaridad- era una moda universal. Conjetura que la profusión lujurante del bosque influiría en la arquitectura, aunque la lentitud de su evolución impidió la conformación de dichos estilos, al carecer los indios de la cultura requerida para ser artistas innovadores. Guillermo Furlong y

²⁴ Gauvin Alexander Bailey, *The Andean Hybrid baroque: convergent cultures in the churches of colonial Perú* (Indianópolis: UND, 2010)

²⁵ Gutiérrez, 1978, Op. Cit.

²⁶ Ricardo González, “Los Jesuitas y la renovación de la iconografía ornamental en el sur peruano”, en *Migraciones y rutas del Barroco* (Unión Latina, Universidad de Navarra, Arica: Chile. 2013).

Miguel Solá sugieren el carácter pasivo del indígena, al destacar la dirección jesuita. Según Furlong²⁷, esto dificultaría saber la procedencia europea o misionera, y la participación de guaraníes. Frente al sentido progresivo y eurocéntrico (Europa = realista; América = primitivo), Furlong subraya que la materialidad es lo constitutivo de la producción misionera: más allá de la fiel imitación hacia su modelo europeo, hay una raigambre localizada en la materia empleada. Destaca el influjo de estilos europeos, en virtud del internacionalismo jesuítico, que no obstante amplió la idiosincrasia hispana. Aunque sostiene la falta de originalidad o inventiva en los guaraníes -expresada en la copia de modelos de Europa- Solá²⁸ advierte que sus obras muestran el tipo aborígen y el sello de su mano. Solá valora al estilo renacentista y al barroco en las Misiones por la influencia indígena ornamentación de templos, i.e. la iglesia de San Ignacio Miní, Misiones. Según Ticio Escobar²⁹, el indio se limitó a la copia controlada sin creatividad, en tanto producción imperfecta y degradada de modelos europeos. Escobar³⁰ agrega que la inercia de temperamento guaraní y la porosidad del sistema misionero lograron expresiones propias. Explica que en el aniquilamiento de las formas indígenas -como el arte plumario, la pintura corporal, la cerámica- y la imposición de las europeas, emergieron la resistencia, apropiación e hibridación. Escobar³¹ concluye que se lograron negociaciones -bajo el término “arte barroco guaraní”- aunque nunca se concilió el conflicto entre el exceso barroco y la armonía guaraní. Hernán Busaniche³² valora la mano de obra guaraní, aunque no interviene en la concepción edilicia, imprime un sabor inconfundible en la decoración. Ramón Gutiérrez (1978) estima su inventiva ante las apreciaciones de los jesuitas acerca de la imitación, castradoras de sus potencialidades. Bozidar D. Sustersic se posiciona ante los pp. Sepp y Cardiel- al sostener que en las Misiones el indígena gozaba libertad, al permitir su creatividad selectiva. Si bien señala que se debería a la ausencia de sus maestros, Sustersic sostiene que los cambios estilísticos se darían lejos de un espacio controlado. Así, lo que se discute es el carácter liberal o mecánico en el guaraní³³.

²⁷ Guillermo Furlong, *Artisanos argentinos durante la dominación hispánica* (Buenos Aires: Huarpes, 1946).

²⁸ Miguel Solá, *Historia del arte hispano-americano: arquitectura, escultura, pintura y artes menores en la América española durante los siglos XVI, XVII y XVIII* (Barcelona: Editorial Labor, 1935).

²⁹ Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo. Gestiones sobre arte popular* (Asunción: RP, 1981)

³⁰ Ibid, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay* (Asunción: RP, 1993)

³¹ Ibid. “Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas”, en *Arte indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, coord. María Alba Bovisio y Marta Penhos (Córdoba, Encuentro Grupo Editor, Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca, Facultad de Humanidades, 2010)

³² Hernán Busaniche. *La arquitectura en las misiones jesuíticas guaraníes* (Santa Fe: El Litoral, 1955).

³³ Wilde plantea la *agencia indígena* en las acciones de actores guaraníes para la legitimidad de su identidad y memoria.

La historiografía planteó que el lombardo Giuseppe Brasanelli -que se desempeñó desde 1692 hasta 1728- introdujo el barroco en las Misiones. Sustersic señala que sus influencias eran Borromini, Bernini, Guarino Guarini y Caravaggio. Bollini indica formas como movimiento, curvas, espirales, verismo anatómico. Busaniche afirma que tras la victoria ante los badeirantes paulistas en Mbororé³⁴, se adoptó la madera como elemento estructural³⁵, mientras que el muro se concebía como pantalla para la decoración barroca. Considera a la portada que une el templo y el patio de los padres en San Ignacio Miní como una libre interpretación mestiza-americana, en donde la profusión de motivos fitozoomorfos locales, de factura indígena generaría un dinamismo *anticlásico*. Destaca las posturas barrocas de los ángeles músicos en el friso de Trinidad (Paraguay) y señala la influencia manuelina-churriguerista en la frondosidad decorativa de las portadas de la sacristía. Afirma que en las portadas del frente y las sacristías en Jesús (Paraguay), muestra un excepcional estilo hispánico. En los muros exteriores observa pilastras-estípite, forma antirrational barroca. Afirma que la última etapa presenta una arquitectura europea injertada en América, en términos estructurales al prescindir del esqueleto de madera y asumir los muros la función portante³⁶. La Iglesia de San Miguel en Brasil se adecua a la arquitectura metropolitana, como la clasicistisante-contrarreformista Iglesia de Gesù -la edificación madre de la Compañía de Jesús en Roma, 1568-'84- de Jacopo Vignola y Giacomo della Porta. En este edificio detecta un rasgo barroco: la curva o la doble comba en el muro. Ricardo Jesse Alexander³⁷ afirma el desajuste entre las iglesias en Yaguarón y el barroca europeo. Alexander argumenta que estas edificaciones son funcionales al cristianismo -de carácter universal- y expresan valores ajenos a este estilo.

Sustersic concibe un relato teleológico sobre el estilo jesuítico-guaraní, consecuencia de la polisemia armoniosa estilística, y la síntesis o fusión, con Trinidad como meta final. No obstante, su esquema se enfoca en la praxis indígena, lejos de estilos europeos. Sustersic plantea la tensión europeización-arraigo guaraní, distanciado de la retórica teatral. Expone que en el siglo XVII la influencia fue española y en el XVIII fue italiana, concluyendo que Brasanelli fue un injerto. En el tratamiento de paños, Sustersic expone la dicotomía pliegue complejo barroco-pliegue aplanado guaraní. Explica que la fachada de la Iglesia de

³⁴ Sustersic y Gutiérrez afirman la importancia de este acontecimiento para la “Nación misionera”. Busaniche y Bollini subrayan la concentración y consolidación de los pueblos, expresados en la estabilidad material y renovación estética en las edificaciones.

³⁵ La estructura en madera se lograba mediante las técnicas del guaraní horcón y del mudéjar *par y nudillo*,

³⁶ La insuficiencia de la cal fue un factor para el desplome de bóvedas

³⁷ Ricardo Jesse Alexander, “El barroco guaraní (la estructura del espacio arquitectónico)”, en *Symposium Internazionale sul Barroco Latinoamericano*. (Roma: Instituto Italo-Latino Americano, 1980).

Concepción fue la primera en construirse – bajo la dirección de Brasanelli- con piedra, como pantalla escenográfica ante la plaza -como el modelo europeo- mientras que la madera se reservaba al interior. Sustersic advierte en Trinidad un ecléctico carácter europeizante, con elementos del barroco italiano, plateresco o románico, aunque duda de la inclusión del estípite. En el friso observa relieves identificados con la mentalidad autóctona, cuyas figuras desafían al realismo occidental, por el frontalismo, planimetría, hieratismo, expresividad y la fisonomía mestiza. Por su parte, Bollini³⁸ expone el vínculo de la naturaleza con la curva barroca (en su relación 0-infinito) y el horror vacui de los retablos o los entablamentos. La selva subyuga a los jesuitas cuando llegan al área misional. Bollini plantea que los tres ciclos de las artes visuales se definen en el vaivén de lo icónico-hierático y el movimiento barroco. Sostiene que el tercero (1730-1768) revela la autonomía de los artistas guaraníes. San Ignacio Miní y Trinidad exponen un sincretismo ecléctico en lo arquitectónico y ornamental en una textura barroca. Próximo al concepto de interacción cultural de Norberto Levinton³⁹, Bollini indica que en esta etapa los jesuitas y los guaraníes mezclaron elementos tardomedievales, barrocos y naturalista con la síntesis basada en el atavismo y la pulsión étnica. Considera que el barroco jesuítico-guaraní excede los caracteres históricos, formales e iconográficos, al ser la interculturalidad europea-americana un rasgo panteísta.

Guillermo Wilde⁴⁰ añade que la categoría “Barroco Jesuítico” muestra una evangelización idílica como simbiosis indígenas-europeos. Esto soslaya como los guaraníes percibieron las manifestaciones visuales-musicales y las estrategias jesuíticas bajo tensiones y negociaciones. Wilde⁴¹ señala el desdoblamiento entre el barroco canónico y las expresiones marginales y libres del indígena, en los ornamentos zoobotánicos de los templos como continuidad con el monte, en una interacción de espacios internos-externos. Gutiérrez⁴² explica que la ornamentación conjugaba representaciones abstractas o realistas fitozoomorfas locales y mitológicas. Advierte que el lenguaje europeísta se debe a la transparencia de las formas traídas por los jesuitas, de distintas procedencias. Advierte la extroversión barroca del

³⁸ Bollini, 2013, Op. Cit.

³⁹, Norberto Levinton, *La arquitectura jesuítica-guaraní* (Buenos Aires: SB, 2008).

⁴⁰ Guillermo Wilde, “Entre la duplicidad y el mestizaje. Prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica”, en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Coord. Recasens Barberá A. Spencer Espinosa, C. (Museo de Antioquía, 2010)

⁴¹Ibid. “Objetos indígenas en el arte de la misión: Entre el análisis estético y la interpretación cultural” en *Arte indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, coord. María Alba Bovisio y Marta Penhos (Córdoba, Encuentro Grupo Editor, Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca, Facultad de Humanidades, 2010).

⁴² Gutiérrez, 1992, Op. Cit

culto en la concepción escenográfica de la plaza⁴³. Argumenta que las Misiones se imaginaban como una cultura donde canto y música integraban la persuasión barroca de la evangelización.

El regionalismo⁴⁴ de las Misiones extrema su particularidad ante la metrópolis europea del régimen colonial en América. Cabe destacar las divergentes expresiones “Barroco guaraní” (Alexander), “Barroco Hispano guaraní” (Josefina Plá) y “Barroco Jesuítica-Guaraní” o “Barroco Jesuíticaguaraní” (Solá). Solá⁴⁵ insiste en la especificidad de su categoría, por su importancia y características propias, que la distingue de la historia del arte hispanoamericano. Sostiene que si bien mostraba una organización institucional distinta, las Misiones compartía con el régimen colonial el rasgo hispánico en lo religioso, con la mano de obra y el fervor indígenas. Sin embargo, Plá⁴⁶ afirma que es un barroco diferente de su homónimo hispanoamericano, resultado de circunstancias históricas y factores étnico-ecológicos peculiares, Plá⁴⁷ aclara que la denominación no abarca sitios -Tucumán, Mojos y Chiquitos- fuera del área guaraní y comprendidos en la provincia jesuítica del Paraguay. De este modo, se observa una divergencia con la nomenclatura andina y su presunta hibridez, al exhibir en las Misiones dos componentes escindidos: lo jesuítico y lo guaraní, en conexión con el vínculo entre la plurinacionalidad jesuita y las etnias de aquella procedencia. Plá se pregunta si podría aplicarse el calificativo mestizo a su categoría, aclarando que no conviene llamarla en el sentido mostrado en otras áreas. En este caso, no había un estrato étnico intermedio, como México o el Altiplano, los cuales sustentaría la artesanía o arte colonial. Plá⁴⁸ (1963, 1976) sentencia que el sistema de trabajo nunca permitió que el guaraní se independizara de sus maestros, al ser una producción dirigida sin una personalidad capaz de actuar voluntad formal autónoma y continua, aspectos comprobados con la desintegración del arte misionero ante la expulsión jesuita.

⁴³ Bollini destaca a la plaza como escenario de fiestas y piezas teatrales, como el género autosacramental, i.e. Calderón de la Barca, Pedro, 1655, *El gran de teatro del mundo*, Madrid: [s.n]. Muestra al cementerio como el espacio para la muerte entre viviendas como territorio de vida. Ver Juan Eusebio Nieremberg, 1640, *De la diferencia de lo temporal y lo eterno*, Misión de Nuestra Señora de Loreto: [s.n], 1705.

⁴⁴ Picón Salas considera a las Misiones como una utopía, en la cual el internacionalismo de la Compañía fue crucial ante el tradicionalismo hispánico. Interpretaba su concepción autonomista-separatista como antecedente de la Ilustración y las revoluciones independentistas.

⁴⁵ Miguel Solá, *Las Misiones Guaraníes, Escultura, pintura, grabado y artes menores, Documentos de Arte Argentino* (Buenos Aires: ANBA, 1946).

- Solá 1935, Op. Cit.

⁴⁶ Josefina Plá, “Arte barroco del Paraná”, *Américas* 14, 2 (1963)

⁴⁷ *Ibid.*, *El barroco hispano guaraní* (Asunción: Editorial del Centenario S.R.L, 1975).

⁴⁸ *Ibid.*, “El barroco hispano guaraní”, *Américas* 28, 11 (1976)

La agencia americana en los procesos de etnogénesis

La mayoría de los autores vuelve sobre los lugares comunes, intentando prescindir categorías sin desligarse de nociones estáticas que soslayan la complejidad del panorama. En un estudio sobre transculturación en América Latina, Ángel Rama aborda un espectro de términos, como indianismo, peruanismo o mestizismo, proponiendo el término transculturación acuñado por Ortiz, puesto que permite pensar un proceso de diferentes fases (aculturación, des aculturación, neoculturación), que requiere recomposición y selección, al actuar en la herencia de la cultura sobreviviente y en los aportes externos. No obstante, el diseño de Ortiz, no atendería suficientemente a la selectividad e invención, que deben postularse en aquellos casos que Rama llama “plasticidad cultural”, donde se efectúa un *ars combinatoria*, dándose la tarea selectiva no sólo con la cultura extranjera, sino al interior de la propia cultura, lo que requiere una capacidad para incorporar lo externo a la búsqueda de valores resistentes del pasado: “Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta, que se cumple en un proceso transcurante”.⁴⁹ Serge Gruzinski ha trabajado estos conceptos con el uso indiscriminado del término mestizo, el cual no considera las dinámicas existentes: “Juntar, mezclar, tramar, cruzar, enfrentar, superponer, yuxtaponer, interponer, traslapar, pegar, fundir, etc., son palabras que se aplican al mestizaje y que cubren con una profusión de vocablos la imprecisión de las descripciones y la vaguedad del pensamiento”⁵⁰. La idea de mezcla, como *mestizaje*, *hibridez* y *sincretismo*, carga apriorismos imprecisos que presuponen el pasaje de lo homogéneo a lo heterogéneo, en tanto supone que lo previo es absolutamente puro y exento de contaminación, cuando por el contrario las influencias o préstamos de otros horizontes son inevitables y se remontan a los principios de la humanidad. Igualmente la antropología, ocasionó el desgaste del concepto de cultura y sus ambigüedades, -en el devenir de la modernidad- bloqueando, transformando y desapareciendo realidades.⁵¹ Como crítica a los estudios postcoloniales⁵², Silvia Rivera Cusicanqui parte de las

⁴⁹ Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 1984, 2008), 47.

⁵⁰ Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós, 2000), 48.

⁵¹ El uso del término cultura no es neutro, sino que está construido históricamente al concebirse en varios sentidos. Ver María Rosa Neufeld, “Crisis y vigencia de un concepto: la cultura en la óptica de la antropología”, en *Antropología*, comp. Mirta Lischetti (Buenos Aires.: Eudeba. 1998, 2009)

⁵² En especial a los centros estadounidenses, con intelectuales como Mignolo, Dussel, Walsh y Sanjines que conforman estructuras de poder que serían neutralizadores de prácticas descolonizantes.

heteronomías y relacionalidades características de la cultura y la filosofía andina, proponiendo el término *ch'ixi* para denominar diversas manifestaciones culturales que se dieron producto del encuentro de la cultura europea y americana. Lejos de ser estáticas, las diversas expresiones culturales y artísticas, se transformaron con el tiempo, manifestándose en la resistencia indígena: “una dialéctica sin síntesis, en permanente movimiento, que articula lo propio con lo ajeno de maneras subversivas y mutuamente contaminantes. La subjetividad del sujeto colectivo *ch'ixi* se configura en y por el desplazamiento”.⁵³ En la misma oposición, pueden verse alternativas y potencialidades: se plantea la posibilidad de un mestizaje consciente de sus manchas indias y castellanas, pero con una sintaxis propia, en el marco de la contradicción vivida, un *taypi* (en aymara lo que está en medio) descolonizador. En detrimento del modelo de mestizaje ilusorio, esa “tercera república” hipócrita que contribuye a postergar el olvido y la auto conmisericordia, *chi'xi* considera la coexistencia de las diferencias culturales que pueden complementarse o antagonizar pero nunca fundirse, sino que se yuxtaponen, sin intención de ocultar sus diferencias y conflictos.⁵⁴

La noción de *agencia* es pertinente para desarticular categorías homogeneizantes. Desde la antropología, Alfred Gell se enfoca en los productores al primar los vectores de causalidad que produjeron objetos -sobre la interpretación de sus significados simbólicos- dentro de la red, identificando los efectos y respuestas suscitadas. La agencia se refiere a todos aquellos actos o acciones relacionados con la mente (cogito cartesiano), es decir, la conciencia y la voluntad, la intencionalidad y el efecto. Si en los primeros abordajes, el agente se reservaba exclusivamente al ser humano, análogo al sujeto (agente primario), a partir de los estudios de Gell, el agente se extiende también a las cosas y otras entidades (agente secundario), lejos de la dicotomía sujeto-objeto.⁵⁵ Trabajando desde la producciones literarias con la “agencia criolla”, Mabel Moraña propone considerar a los grupos productores, en su caso puntual el sector letrado de la colonia. Allí se definirían las formas ideológicas emergentes, expresadas mediante los códigos del dominador - a través del barroco- que también funcionó como producto de las apropiaciones subalternas en resistencia y diferenciación permanente. La autora articula diversas posturas y ofrece una lectura clave para considerar el barroco como vehículo para formar la *agencia criolla*. La hibridez y palimpsesto nacidas de la transgresión de los límites -ejercida por el cuerpo que recibió el

⁵³ Silvia Rivera Cusicanqui, *Principio Reverso Potosí* (Madrid: Departamento de Actividades editoriales del MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 9.

⁵⁴ Ibid., *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (Buenos Aires, Tinta Limón, 2010).

⁵⁵ Alfred Gell, *Art and Agency. An anthropological theory*. (Oxford: Clarendon Press, 1998).

desafío de la heterogeneidad en su resistencia- es lo que otorga al barroco americano su condición de ser. Si el código barroco es apto por su capacidad de absorción de elementos externos, en América funcionó para los sectores emergentes como medio para reivindicar su singularidad con los mismos elementos del Imperio.⁵⁶

Vinculadas con la historia del arte, estas perspectivas permiten estudiar las producciones artísticas como un sistema de acción, donde la agencia define una posición no estática, y permite ampliar la concepción en torno a los artefactos. En este sentido, es fundamental considerar los procesos de etnogénesis, que ponen de relieve el rol de los agentes. Profundizando algunas consideraciones de Thomas Abercrombie (1991)⁵⁷, Guillermo Boccara (2005) rescata los conceptos de *etnogénesis* y *etnificación* para el estudio de lo que denomina “complejo fronterizo”. La *etnogénesis* remite a la capacidad de creación y adaptación de las entidades indígenas frente a los elementos exógenos, por lo que surgen nuevas formaciones sociales. En tal sentido, la *etnificación* sería apta para caracterizar a los dispositivos coloniales que tienden a generar efectos de normalización y participan de la creación de lo étnico mediante la reificación de las representaciones de las sociedades indígenas. Partiendo de los estudios de Nathan Wachtel (1971), quien introduce de manera crítica el término *aculturación*, Boccara discute sobre la visión distorsionada que implica ver en los procesos de resistencia, el intento de perpetuar una tradición inmutable. Por el contrario, las sociedades indígenas, a través de préstamos culturales e innovaciones, en el momento en que sufrieron transformaciones, cultivaron su especificidad. El invasor, se convirtió en un elemento estructural de las sociedades indígenas de las fronteras y tierras adentro. En este sentido, el autor toma el concepto de *frontera* que fue sentenciado a priori como espacio, *zona de contacto*,⁵⁸ institución o fenómeno. Esto impide interrogar sobre la percepción del mundo indígena, deshistorizando los actos de dominación y construcción

⁵⁶ Mabel Moraña, “Barroco y conciencia criolla”, en *Viaje al silencio. Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998)

-“Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca”, en *La escritura del límite* (Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010)..

⁵⁷Abercrombie analiza el concepto de *etnicidad* para dar cuenta de las limitaciones etimológicas presentadas al describir la relación entre categorías asimétricas, cuya esencia residiría en la percepción de diferencias culturales. El carácter de la etnicidad se encuentra en la coyuntura entre las entidades sociales según sus posiciones. Cada instancia del diálogo, tal como es concebida por el otro, se construye en una suerte de articulación doble, siendo esencial para la autodefinición del otro. Lo que podría parecer a primera vista un proceso de desestructuración, es en realidad un signo de resistencia continua, donde cada fragmento autóctono se erige mediante la articulación doble con el sector hegemónico, para lograr la reproducción del nuevo grupo y sus miembros. Ver Thomas Abercrombie, “Articulación doble y etnogénesis”, en *Reproducción y transformación de las sociedades andinas. siglos XVI-XX*, comp. Frank Salomon y Moreno Segundo (Quito: Ediciones ABYA-YALA, 1991).

⁵⁸ En relación al concepto de *zona de contacto*, ver Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 1992, 1995).

simbólica realizado por los *agentes* coloniales. Por ello, sería pertinente hablar de “complejo fronterizo”, como un espacio de soberanías imbricadas, en el seno del cual distintos grupos -sociopolítica, económica y culturalmente diversos- se relacionan en un contexto de luchas entre poderes y a través de las cuales se desencadenan procesos de etnogénesis y mestizaje.⁵⁹ En tal sentido, Guillermo Wilde (2001, 2009a y b) sostiene que la autonomía indígena en el contexto misional no implica únicamente la idea de que los indios fueron capaces de actuar por sí mismos en base a opciones racionales, sino sobre todo el reconocimiento de que los indígenas desenvuelven “nociones y lógicas inspiradas en tradiciones y memorias sedimentadas (anteriores y posteriores al contacto con los europeos), las cuales codifican nociones singulares y dinámicas de tiempo, espacio y persona”.⁶⁰ Lejos de ser manifestaciones de pureza ética binaria -como suelen afirmar ciertas posiciones⁶¹- son el resultado de la *etnogénesis*, proceso de cambios en la cual lo indígena -pese a ocupar un lugar especial en el discurso nativo- no constituye una identidad unívoca o monolítica sino una relación colonial en movimiento -el *middle ground* o una cultura creada en el contacto, en los términos que utiliza Richard White (1991)- en un largo período de resistencias, negociaciones y apropiaciones. Así, Wilde explica que la incorporación a las poblaciones nativas no fue para el Estado colonial un problema político, sino sobretodo epistemológico. Desde principios del siglo XVII, las reducciones en América fueron una de las modalidades más eficaces para la construcción de homogeneidad sociocultural a partir de la incorporación de poblaciones nativas según categorías de identificación étnica. No obstante, Wilde (2009b) advierte el impulso local tendiente a multiplicar y afirmar las diferencias identitarias, en su interacción con otros sectores de la sociedad colonial.

A modo de conclusión

Consideramos que los elementos aportados por el barroco europeo, en la medida que fueron traducibles al lenguaje interno, aparecieron funcionales a las culturas locales y lejos de destruir el espacio semiótico configurado, contribuyeron a dinamizarlo. En este sentido,

⁵⁹ Guillaume Boccara, “Génesis y estructura de los complejos fronterizos Euro- indígenas. Repensando los márgenes americanos más allá y a partir de la obra de Nathan Wachtel”, *Memoria Americana* 13 (2005).

⁶⁰ Guillermo Wilde, *Religión y poder en las misiones de guaraníes* (Buenos Aires: SB, 2009) 36, 37.

⁶¹ Bonfil Batalla mantiene una visión dicotómica de la colonia, admitiendo dos antagonistas. Al haber una ruptura con el pasado precolombino, la cultura dominante sería la única en adaptarse a un ambiente nuevo, mientras que la sometida sería mutilada de un desarrollo autónomo. Ver Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto de indio en América. Una categoría de la situación Colonial”, en *Identidad y pluralismo cultural en América Latina* (Puerto Rico: CEHASS, 1990).

considerar la *agencia* de los actores implicados, entre los que se encuentran los productores, permite entender los procesos de etnogénesis, esto es, la cultura como espacio dinámico en el cual los lenguajes interactúan, se interfieren y autoorganizan por la afluencia de elementos foráneos mediante la acción de los agentes.

Wilde señala la constante injerencia del proceso de la *etnogénesis*, puesto que las comunidades indígenas estuvieron forzadas a adaptarse a las demandas que la nueva situación les había planteado. La etnogénesis proporciona una perspectiva multicultural evitando la dicotomía persistente entre resistencia y aculturación en relación a lo indígena y lo español. Así, las producciones artísticas surgidas del espacio de adoctrinamiento, muestran que los jesuitas eran receptivos a la cultura regional en ciertos casos o fueron el resultado de la ausencia de control en otros. Junto con las agencias indígenas, es necesario preguntarnos en qué medida los misioneros fueron fundamentales en la construcción de su conciencia identitaria, teniendo en cuenta además que la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 que supuso una discontinuidad (en los términos de Foucault) en el devenir histórico. Así pues, los acontecimientos en las reducciones de Juli y Paraguay, exponen en diferentes medidas los alcances y límites del fenómeno cultural colonial, particularmente vinculado a la práctica religiosa.