

LA ANSIEDAD BARROCA DE LA CIUDAD MEXICANA

Por Jorge Luis Marzo

1- Imaginarios petrificados

Me habían hablado de ello, pero vagamente. Ya se sabe: cuando un mexicano te habla de algo, siempre lo hace vagamente, “por si acaso”. En fin, decidí ir a visitarlo. Estando ya en Zacatecas, qué menos podía hacer que comprobar la veracidad de la historia. Así que me fui a la Oficina de Turismo de la ciudad para ver dónde estaba la famosa iglesia.

–¿Me podría decir dónde está el extemplo de San Agustín, por favor?

–Ya no es un templo, ahora es un museo –me respondió muy educadamente el joven tras el mostrador, rodeado de mapas, de ofertas hoteleras y de videos de promoción.

–Sí, tengo entendido que había sido uno de las iglesias más significativas en tiempos coloniales pero que quitaron todo vestigio de su estilo barroco, ¿es cierto? –inquirí.

–En efecto, ahora son puras paredes blancas. Cosa de los cristianos protestantes –respondió displicente el, a todas luces, estudiante de turismo. Y añadió:

–Pero no se preocupe, guardamos todas la piedras “por si acaso”.

Así, que era cierto. Existía la iglesia. La verdad, yo no había oído nunca hablar de algo parecido. Muchas iglesias exuberantes construidas durante el XVII y XVIII habían desaparecido bajo el fragor de las leyes juaristas de Reforma o entre el fuego de las guerras cristeras. Pero que se hubieran guardado las piedras, perfectamente clasificadas y documentadas, en dependencias internas del antiguo templo era algo simplemente extraordinario; y más en un país, cuyo fenomenal patrimonio se está perdiendo por todas partes a causa de una errática y pobre política de conservación. ¿Por qué tanto interés en guardar esas molduras y volutas barrocas, y, en cambio, dejan que los fenomenales frescos indígenas de Ixmiquilpan –en el estado de Hidalgo– se borren cada día un poco más?

Me dirigí ansioso hacia la dirección que el joven me dio al tiempo que me pedía que regresara más tarde, subrayando que “si le interesa la arquitectura colonial, está usted en el lugar adecuado. En Zacatecas, no hay otra cosa”. Cuando llegué, me encontré frente a una antigua iglesia de bellos y sobrios contornos cuya fachada era completamente blanca, lisa y encalada. Ni un solo motivo ornamental. Subí las escalinatas del pórtico y me metí dentro. Efectivamente, también los muros de las naves están encalados y desprovistos de todo adorno: ni esculturas, ni pinturas, nada. Sólo despuntaban las pilastras y las molduras de piedra, que por evidentes

razones técnicas, no habían podido extraerse. El espacio servía como lugar de exposiciones, y como en esos días no había ninguna, la sensación de desnudez se hacía más palpable.

Ví a alguien sentado en plena hueva en una silla justo en lo que había sido antes el altar y deduje que se trataba del vigilante. Inmediatamente le pregunté por el almacén de las piedras: –Sí, está ahí dentro, pero ahorita no se permite la visita al público–, dijo, mientras me escrutaba porque había intuido mi acento gachupín. Inventé impulsivas razones para que me dejara entrar. No hubo manera. Como siempre en estos casos, sólo hay que aplicar la conocida máxima del general Obregón para allanar el camino: un cañonazo de 50 pesos, y la puerta se abrió.

Y ahí estaba. La petroteca, se llama. Dispuestas en anaqueles corridos junto a las paredes de una enorme sala, las piedras que una vez formaron uno de los conjuntos más elegantes del barroco zacatecano reposaban ahora como inermes mariposas disecadas en la vitrina de un museo natural. Siente uno estupor ante tal imagen. ¿Qué misterioso impulso puede haber llevado a un país, que tan largamente dice haber batallado por deshacerse de todo lastre colonial, a realizar semejante esfuerzo ilustrado, taxonómico, taxidérmico y de conservación sobre la memoria arquitectónica virreinal?

Mientras fotografiaba la sala a toda velocidad, el vigilante, también presuroso ante la posibilidad de que apareciera su jefe, me introdujo en la historia apasionante del edificio. Comenzada su construcción como convento agustino a finales del siglo XVI, a principios del XVII adquiere su forma plenamente barroca hasta que en 1782 fue nuevamente bendecido. Tras las leyes expropiatorias de Reforma de mediados del siglo XIX, el convento fue convertido en hotel, y el templo, completamente mutilado, sirvió como billar y cantina. En 1882, es vendido a la estadounidense Sociedad Presbiteriana de las Misiones, que en virtud de su actitud iconoclasta, suprime la fachada. Es entonces, cuando se decide conservar las piedras. Años después, se convierte en vecindad, agregándosele pisos y abriéndose ventanas. En 1948 comienzan las labores de recuperación y restauración, que concluyen en 1969.

Entusiasmado como un botánico que hubiera encontrado una especie desconocida, regresé a la Oficina de Turismo en busca de más información. De nuevo, me saludó el joven aprendiz de guía tras el mostrador.

–Quiero todo lo que pueda darme sobre el tema, le espeté.

–Pues no tenemos nada en concreto –respondió–, pero si le interesa el barroco puede pedir en dirección, en el piso de arriba, una carpeta muy completa que se llama “Tesoros Coloniales de México”. Incluye video y toda la cosa.

Allí fui directo. Me presenté muy formalmente con no sé qué patraña de unos estudios para una televisión española. Puse el tono de voz adecuado y no falló: me hice con la documentación. Al salir, la directora, muy amable, me dijo, con aire de complicidad: –Puede usted ir donde quiera, pero si pregunta a cualquier mexicano qué parte de su ciudad le gusta más, siempre le contestarán: pues el centro histórico. México es muy bonito.

Mientras salía a la calle con mi pequeño botín, esas últimas palabras me inundaban la cabeza. Entré en una tienda de fotografía para comprar una cinta de video, y aproveché la ocasión para preguntar al dependiente qué parte de la ciudad le parecía la más bonita. Respondió sin titubeos: pues el centro. Desde entonces, siempre que viajo por el país hago la misma pregunta a la gente, y siempre obtengo la misma respuesta. Y yo me digo: ¿es que las ciudades mexicanas no han sido capaces de inventar un imaginario visual y social alternativo al legado por la colonia, o lo que es lo mismo, al barroco?

2- Memorias esquizofrénicas

Basta contemplar la portada lateral del extemplo agustino para comprender por qué fue respetada por los presbiterianos: en ella se representa a San Agustín en el momento de su conversión, en la que un ángel pronuncia las palabras *tolle, lege* (“toma, lee”). Para un protestante, que tiene como eje central de su práctica la observancia de la biblia, del *libro*, la metáfora agustina podía salvarse perfectamente de la guerra de las imágenes. La iconoclastia no era simplemente un asunto de formas, sino de contenidos.

Esa misma actitud ante el universo visual heredado de la colonia será la que impere en el nuevo discurso liberal emanado de las Leyes de Reforma, que desde 1857 intentarán socavar el férreo andamio de un pasado envenenado. El mismo presidente Juárez adoptará idéntica posición, en principio sin ambages, luego ya menos, sobre las posibilidades de cambiar el rumbo de las cosas: “Desearía que el protestantismo se mexicanizara conquistando a los indios: éstos necesitan una religión que los obligue a leer y no los obligue a gastar sus ahorros en cirios para santos”. Ignacio Ramírez, el Nigromante, uno de los más importantes intelectuales del Juarismo, había manifestado del barroco: “Era el viejo edificio, una montaña/que pesaba en los hombros y en los brazos/de un pueblo arrodillado.” El objetivo pues, no podía ser otro, que tirar abajo el decadente entramado urbano de una memoria colapsada. Y las piquetas se pusieron a trabajar.

Las leyes desamortizadoras de la Reforma, no obstante, no surgieron por un simple deseo de venganza histórica o de anticlericalismo. Respondieron a complejas reflexiones sobre la identidad de un México que no sabía muy

bien como definirse. El discurso nacionalista se encontraba sometido a las profundas tensiones creadas por la imposibilidad de fijar patrones fundacionales. ¿Era la colonia ya mexicana? ¿se podía considerar la ciudad virreinal como espejo de un devenir histórico como pueblo autónomo? Hispanófilos e hispanófobos encontraron en las Leyes de Reforma los suficientes argumentos para librar la gran batalla que serviría para fijar los límites del estilo urbano “nacional”.

Para ello, hubo que hacer y deshacer mucho. Fueron los liberales quienes más esfuerzo pusieron en ello, deseosos de hallar una fórmula que justificara la nueva política, pero que también la vinculara al pasado criollo y mestizo del país, sin dejar de tener presente las memorias virreinales que lo acompañaban. El debate más esclarecedor lo puso sobre la mesa el poeta y periodista Justo Sierra, cuando introduce la distinción entre patria y nación. Según éste (como recientemente ha recogido Enrique Krauze), la patria había nacido en Hidalgo, de espaldas a la colonia y a su legado, pero la nación era más amplia, era un hecho cultural, no sólo político: contenía a *México a través de los siglos*, como rezaba el título de la primera gran enciclopedia mexicana promovida por Sierra.

Esa división entre política y cultura, y la otorgación a esta última de una cierta legitimación, parecía tener como fin último la creación de un puente urgente con parte del pasado virreinal más inmediato, de manera que las políticas antibarrocas liberales quedaran justificadas en una trayectoria menos partidista y más “tradicionalista”, como si el carácter de lo propiamente mexicano pudiera ya entrecerse en los discursos ilustrados y racionalistas de los poderes regentes durante el último período colonial.

Ciertamente, las principales figuras del neoclasicismo mexicano (Manuel Tolsá, Pedro Manzo o Francisco Eduardo Tresguerras) se distinguieron por su furor destructivo ante muchos monumentos barrocos. Como nos cuenta Serge Gruzinski, la Ilustración mexicana preludia el frenesí de demoliciones que se apoderó de la ciudad liberal en 1861. La decoración se hace laica, análoga a la secularización de las ciencias y las artes: se prefiere la sobriedad neoclásica a la exuberancia barroca. Los monumentos erigidos para las fiestas reales de 1789 no buscaban ni exaltar la ciudad contemporánea ni la del pasado: están volcados hacia el futuro. Hay una voluntad inequívoca de acabar con el lastre barroco: las fachadas que se consideraban anticuadas se disimulan bajo mantas y cartones. El virrey Bucareli emprendió un extenso programa de reformas urbanas, que intentaba acabar con el oscuro tejido de una ciudad que, seis décadas más tarde, Justo Sierra aún percibía como de “un siniestro aspecto medieval”. La ciudad barroca debía morir bajo la fórmula de la línea recta, la propia de un nuevo poder racional e ilustrado cuyas aplicaciones más visibles son las grandes avenidas y paseos, asumidas plenamente por el posterior nacionalismo liberal.

Al mismo tiempo, bajo la égida de ese nuevo sentimiento “nacional”, a finales del siglo XVIII, nace una conciencia arqueológica del pasado prehispánico en las nacientes clases burguesas y en los ámbitos ilustrados de la nobleza. Los ídolos que se encuentran ya no destruyen sino que se toman medidas para asegurar su conservación. La Nueva España ilustrada emprende la rehabilitación de los templos aztecas, “sin presentir que sería el conjunto del periodo colonial lo que terminaría devorado bajo el recuerdo exaltado de la ciudad mexicana” (Gruzinski), como, por ejemplo, se puede constatar en la zona del Templo Mayor de la ciudad de México.

Las nuevas disposiciones liberales no hicieron más que continuar ese impulso modernizador del período final de la colonia, pero ahora con una nueva presión: los grandes intereses inmobiliarios que consiguieron apropiarse sistemáticamente del suelo urbano, especialmente en la ciudad de México. El precio a pagar no fue barato, porque la confusión entre lo que debía ser considerado nacional y lo que venía arrastrado incómodamente por el pasado conllevaba presupuestos no muy fáciles de administrar. Por un lado, se subrayaba la herencia antibarroca descendiente de las clases sociales que hicieron posible el camino hacia la independencia; por el otro, el proceso de desmantelamiento de la trama barroca de la ciudad –junto a la presión del capital– se hizo imparable. Gruzinski nos lo cuenta pormenorizadamente. En 1861, los soldados irrumpieron en las iglesias de la ciudad de México para arrancar las estatuas barrocas de sus zócalos y para desmantelar las estructuras de los grandes retablos, utilizando la fuerza de sus caballos. Las demoledoras derribaron decenas de edificios en algunos meses. El inmenso retablo de la iglesia de San Francisco de Tlatelolco, obra maestra de finales del siglo XVI, se convirtió en carbón. En 1856 el gobierno tomó como pretexto el descubrimiento de una conspiración en el interior del gran convento de San Francisco para castigar a los frailes y suprimir el convento. Poco después, las autoridades ordenaron la apertura de la calle de Independencia (que se convirtió con Porfirio Díaz en la avenida 16 de septiembre). Pero antes hubo que vencer la fuerte reticencia religiosa de los obreros a tirar abajo los muros del sacrosanto edificio. Los restos pasaron de manos del ejército a manos de un francés y después de un empresario, quien crearía en 1886 el Hotel del Jardín, establecimiento de lujo que recibía a los extranjeros de paso por México. El gran retablo del escultor Jerónimo Antonio Gil (1782) al igual que la sillería del coro (1715) se convirtieron en humo. Para terminar de expulsar el recuerdo del catolicismo, la República concedió la iglesia a un italiano, Chiarini, quien instaló un circo donde presentaba números ecuestres. A partir de entonces la iglesia se usó para resguardar caballos y carros, antes de servir de templo para la comunidad protestante (1880), que “limpió” lo que había escapado de las demoliciones: la fachada churrigueresca de la capilla de Balvanera –hoy es la entrada principal de la iglesia de San Francisco– perdió todas sus estatuas y sus bajorrelieves.

Curiosamente, la cuadrícula, la trama urbana colonial propia de América, supondrá el principal acicate para su propia destrucción, al contrario de lo que pasó en muchas de las ciudades barrocas europeas. La ciudad colonial, al estar a menudo distribuida por ejes longitudinales conllevó que la política de la “línea recta” ilustrada y liberal pudiera superponerse sin excesivos esfuerzos infraestructurales a lo ya existente. Ello condujo a un fácil desplazamiento de grupos poblacionales, que bajo la presión inmobiliaria, tuvieron que abandonar parte de la ciudad y reagruparse en nuevos barrios exteriores. En cambio, en Europa, digamos Nápoles o Sevilla, cualquier intento de reestructuración urbana se topaba de frente con un sistema de callejuelas barrocas, aparentemente caótico, que a la postre, se convertiría en una buena defensa de las clases populares ante los grandes planes de esponjamiento. No es tan fácil meter la mano en un laberinto que una zona simétricamente parcelada. El barroco, para unos, serviría de excusa para tirar la ciudad abajo: para otros, funcionaría como protección frente a la piqueta liberal.

En todo caso, este proceso ilustrado, pero no por ello menos turbulento, parece materializar el desprecio hacia una herencia histórica y la negación de una presencia monumental. Pero –se pregunta finalmente Gruzinski–, ¿de qué espantoso pasado guardaban memoria esas ruinas? Y añadimos nosotros, ¿... cuando en muchas de ellas estaba el mismo germen de la idea de mexicanidad? ¿cómo se dirimió en el futuro el grado de “mexicanidad” de una arquitectura que parece ser la quintaesencia de lo que los demás pueblos encuentran de más mexicano en el país? Un algoritmo, desde luego, nada fácil de gestionar.

3- El barroco es el estilo artístico que mejor se quema

Si las reformas liberales parecían librar a la ciudad mexicana del intolerable peso del pasado, la Revolución, iniciada en 1910, y las Guerras Cristeras (1926–1929 y 1935–1937) propiciaron una aceleración del proceso pero desde condicionantes y perspectivas bien distintas. Ya no se trataba simplemente de que intelectuales (los llamados “científicos” en la época del Porfiriato) patrocinaran la destrucción de una memoria incómoda en un México que se quería etiquetar como próspero (a menudo gracias a los beneficios aportados por los negocios derivados de la destrucción de lo barroco); ahora eran campesinos, militares, empresarios y políticos los que encontraban en la quema de las iglesias (barrocas) la estrategia para situar sus intereses en el plano de lo simbólico, como toda guerra civil siempre alienta.

En este sentido, se hacen bien interesantes las analogías existentes entre esos períodos de la historia mexicana y sus paralelos con la española. Durante la famosa semana trágica de Barcelona (1909) y a lo largo de la

Guerra Civil (1936–39), centenares de edificios eclesiásticos sucumbieron bajo el fuego anarquista o revolucionario. Aunque fue el anticlericalismo la más visible espita de aquellos acontecimientos, más larvada era otra fuente generadora de grandes tensiones y paradojas: la iconoclastia. Por iconoclastia no debemos entender un mero rechazo a las imágenes religiosas: es algo bastante más complejo. He aquí el relato de Juan del Campo, recogido por Pedro G. Romero, de lo sucedido el 18 de julio de 1936 en Sevilla, cuando la izquierda popular de la ciudad se lanza a la calle para detener el levantamiento militar franquista:

“En los balcones que se asoman a la plaza aparecen vecinos que saludan, puño en alto, a la masa cada vez más inquieta. Una bulla se desplaza por la plaza como si de un organismo vivo se tratara. Un muchacho, alto y grueso, golpea la puerta y no parece descerrajarla. Se abre el portón y con la iglesia abierta, un río humano la penetra. [...] Un vecino arranca una enorme cruz y corriendo se dirige a salir por la puerta. Se planta en medio de la calle y ve que le han seguido otros, con hachones y velas. De un comercio asaltado en la calle Matahacas se han traído morcillas y chorizos, jamones, morcones, salchichas, tocinos, todo tipo de fiambres y aguardientes y vino. Las aceras se ponen de fiesta. En el interior del templo la actividad tumultuosa prosigue. Se arrancan del techo cortinas, banderas y estandartes caen desde las paredes y en el centro de la plaza se improvisa una hoguera. La algarabía de los asistentes es máxima. Cada vez que un grupo sale portando vestiduras, candelabros, casullas, ostensorios, copones, canastillas, incensarios, capirotos o cirios se les vitorea y aplaude. Algunos vecinos han tendido en sus balcones sábanas y banderas. Los hermanos Badía, un trío de músicos populares en el barrio, se encaraman en lo alto de una azotea. Cuando una cuadrilla saca a rempujones la figura de un Crucificado en bandera, se arranca el trío con el “Cañí”, famoso pasodoble que la multitud de la plaza aplaude y corea. El Cristo de San Agustín, que pudo haber sido estandarte del movimiento obrero, sujeto de rogativas y súplicas diversas, convertido ahora en antorcha con la que encender la candela. La hoguera, alimentada con todo tipo de enseres, cada vez es más grande y se multiplica. Con chorreones de aguardiente se encienden rápidamente fogatas en las que corre la grasa de una improvisada parrilla. La gente celebra cada gesto que los asaltantes proclaman. La multitud continua sacando muebles, cuadros y figuras pero cuando la Virgen, Virgen de Gracia y Esperanza, cruza la puerta, los vítores son unánimes, hay aplausos, gritos de ¡guapa!, la gente se lanza sobre ella y la levantan. Los hermanos Badía atacan con una versión ligera de “La Internacional” y la masa, arrojando la imagen al fuego, canta su letra “arriba pobres de la tierra, en pie famélica legión...”, entre “vivas” a la Virgen y gritos contra los curas y la Iglesia. Se canta a la revolución, se celebra al pueblo, se aplaude la anarquía. Con el tumulto se ha llevado el fuego hasta la iglesia y arde por los cuatro costados. Luce más grandiosa que nunca, celebrando con su fulgor una noche de gloria. Toda la ciudad

repite estos gestos, corren como pólvora los fuegos y se ilumina la noche de incendios”.

En el trasfondo de escenas como ésta, la iconoclastia se contradice y al mismo tiempo alcanza estatus de modernidad, de vanguardia. Con la quema del universo simbólico barroco dictado por la Iglesia y por el poder durante siglos, surgía ahora la posibilidad política de crear nuevas alegorías populares, pero cuyos imaginarios no estaban tan lejos de los forjados por la propia cultura barroca. Eso ocurrió tanto en España, como en México. Muchas escenas de la Revolución o de las Guerras Cristeras pueden equipararse a éstas sevillanas del 36 o a las de Barcelona de principios del siglo XX. Pero igual de interesante es que la destrucción de iglesias (barrocas) supusiera una especie de fundación de una política cultural popular, que, por un lado, arrasa con las imágenes heredadas del poder, pero, por otro, en el humo de las mismas, constata la herencia recibida. Léamos las impagables palabras de Felipe Alaiz, pensador anarquista sevillano, también en 1936:

"El barroco es el estilo artístico que mejor se quema. Estilísticamente no pierde ninguna de sus características propias [...] Si bajo el reinado de dios los altares exultaban de oro, brillantes y especulares, retorcidos en salomónicas columnas, abrumando a la vista con su complejidad compositiva, ahora, tras su muerte y desaparición, la madera calcinada, el grafito vidrioso, la brasa apagándose, el amontonamiento de vigas y enseres con sus líneas quebradas y sus imposibles ángulos nos devuelven este estilo en todo su esplendor".

Ya sea en la cerilla liberal que prende las imágenes del convento de San Francisco en México, ya en las anarquistas o campesinas que pegan fuego a las vírgenes de sus ciudades, la suplantación de un orden simbólico por otro coincide en emplazar lo barroco como eje central de los ataques: “el barroco arde especialmente bien”. El Barroco se convierte en el trofeo de la independencia: la de México, la de las clases populares o la del capital. En el México de los liberales o en la Barcelona de los empresarios de los años 20, el hueco dejado por el derrumbe de los edificios eclesiásticos dará lugar a una fabulosa especulación inmobiliaria y a nuevas reordenaciones urbanas.

4- El barroco solucionado como logo turístico

Mientras muchos de los edificios barrocos sucumbían bajo el ardor de un México ansioso por reinventarse, ya a principios del siglo XX la burguesía mexicana descubre el provecho que puede sacar de la explotación comercial y turística del pasado colonial. Los nuevos burgueses, que ahora viajan a Europa en pos de una legitimación social y estética, comienzan a vislumbrar que, en el naciente universo de las ciudades globales (París,

Roma, Praga, Viena), el barroco es toda una seña de identidad. Incluso ciudades que nada tienen de barrocas, como Barcelona, harán grandes esfuerzos por dotarse de “equipamientos barrocos”, monumentales, y así poder situarse en la “pool position” de la carrera turística internacional.

En este acalorado y contradictorio debate entre lo que debe ser un estilo nacional y la necesidad de situar a México en las redes del tráfico mundial pero sin caer en la mera copia de modelos extranjeros, como había ocurrido en el Porfiriato, nacerá toda una corriente de arquitectos e intelectuales que comenzará a ver el pasado colonial como fuente explícita de identidad visual. En 1869, el arquitecto Manuel Gargollo y Parra ya reclama “un estilo nacional apropiado a nuestro país y a nuestras costumbres mexicanas”, que él identifica, no sin esfuerzos expurgatorios nacionalistas, en la arquitectura virreinal. También el autor anónimo “Liber-Varo” exige en las mismas fechas “elegir la foma conocida que parezca más adaptable al pensamiento que se quiere realizar”, haciendo un llamado para volver a incorporar a la vida cotidiana “las fantasmagorías del barroquismo”. Nicolás Mariscal, uno de los principales representantes de la arquitectura en el cambio de siglo, reconoce en el “ornato colonial” el medio para otorgar identidad a la arquitectura mexicana del siglo XX.

Pero será la Generación del Ateneo (1907–1914) quien impulsará decididamente una revisión de lo barroco como fuente en la que recoger el “agua estética nacional”. Ese grupo, formado entre otros, por José Vasconcelos, Saturnino Herrán, Martín Luis Guzmán, Alonso Reyes, Manuel M. Ponce o Jesús T. Acevedo, no sólo serán los teóricos de la cultura mexicana de la revolución, sino que lograrán en 1914 que la resignificación de la historia colonial sea asumida oficialmente por el gobierno de Venustiano Carranza. Acevedo lo expondrá con claridad meridiana: “La arquitectura moderna sólo podrá ser auténtica, original y con identidad si es capaz de evolucionar a partir del punto en el que se quedó estacionada la del colonaje”. El propio Mariscal, en una conferencia en 1913, decía: “El amor a la Patria es una de las más poderosas fuentes de solidaridad: deben por tanto, amarse los edificios del suelo en que nacimos, parte constitutiva de la patria... no debemos cambiar ni mucho menos destruir... ninguno de los edificios que merezcan el nombre de arte arquitectónico nacional; pues aún cuando revelan únicamente la vida y las costumbres ya pasadas éstas constituyen nuestra tradición y el verdadero amor a la patria deben comprender el amor a nuestros antepasados”.

Paralelamente a la paulatina barroquización de buena parte de la arquitectura burguesa en la ciudad de México, el Mediterranean Style, el Spanish Eclectic, o el Spanish Colonial son los estilos neobarrocos que hacen furor entre los nuevos magnates de California y los que ejercen de colchón legitimador en las conciencias de los intelectuales mexicanos. El espejo francés y europeo va siendo paulatinamente sustituido por el

imaginario estadounidense, que, sin los complejos identitarios mexicanos, no tiene empacho en recurrir alegremente a la exuberancia y la ornamentación coloniales. Y de la misma manera que el eclecticismo de Hollywood deviene la meca de la estética contemporánea, México también parece buscar con ahínco su propia formulación para convertirse en polo de expresión urbana: y, a menudo, sin darse cuenta, va haciendo suyos patrones barrocos para conseguirlo.

El paso de José Vasconcelos por la Secretaría de Educación Pública (1921–23) y su impulso de la política muralista demostrarán hasta qué punto la creación de nuevos universos visuales en México estaba supeditada a la imposibilidad de dar una respuesta verdaderamente crítica a la herencia colonial y barroca. Una de las cosas más notables al observar los murales de Rivera, Orozco, Siqueiros o González Camarena es que casi todos se hicieron en palacios de origen español convertidos entonces en instituciones republicanas. Siendo cierto que los muralistas mexicanos, de acuerdo con las nuevas dinámicas y políticas posrevolucionarias, emprenderán una monumental campaña por resignificar muchos de los espacios de poder contaminados por la historia colonial o por la larga historia porfiriana, tampoco se puede obviar que el resultado fue una relectura directa del papel del artista barroco en su relación con el poder. El antiguo protagonismo de la iglesia como mecenas de grandes programas iconográficos de propaganda era ahora asumido por el Estado. La pintura mural servía, de nuevo, aunque ahora al servicio de la Revolución, para resacralizar el espacio urbano. Vasconcelos dejó escrito: “Deseo que las pinturas sean ejecutadas lo más rápidamente posible, sobre el mayor espacio posible. Dejemos que sea un arte monumental y didacta, como extremo opuesto a la pintura de estudio [...] El verdadero artista debe trabajar para el arte y la religión, y la religión moderna, el moderno fetiche es el Estado socialista, organizado para el bien común”. En 1923, el Manifiesto del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores, firmado por Siqueiros, Rivera, Orozco, Mérida y otros, hacía la siguiente declaración, muestra del optimismo populista que les guiaba: “El arte popular de México es la más importante y la más rica de las manifestaciones espirituales y su tradición original es la mejor de todas las tradiciones... Repudiamos el llamado arte de estudio y todas las formas artísticas de círculos ultraintelectuales por sus elementos aristocráticos y ensalzamos las manifestaciones del arte monumental como una amenidad popular. Declaramos que toda forma de expresión estética extranjera o contraria al sentimiento popular es burguesa y tiene que ser eliminada, puesto que contribuye a la corrupción del buen gusto de nuestra raza, que ya está casi completamente corrupta en las ciudades”. Aunque el propio Orozco, ya en 1947, será capaz de vislumbrar que el muralismo se había convertido en “una corriente de propaganda revolucionaria y socialista en la que sigue apareciendo, con curiosa persistencia, la iconografía cristiana con sus interminables mártires; persecuciones, milagros, profetas, santos–

padres, evangelistas, sumos pontífices; juicio final, infierno y cielo, justos y pecadores, herejes, cismáticos, triunfo de la Iglesia...”.

No debió ser fácil para estos artistas conjugar términos como “buen gusto”, “raza”, “corrupción” y “sentimiento popular”. Sin embargo, éstos formaban parte de un profundo esfuerzo por redefinir el pasado en aras a hacerlo útil y “propio”. Es en este sentido que hay que comprender las importantes aportaciones que intelectuales como los cubanos Lezama Lima y Carpentier harían en los años 50, reivindicando como “específicamente americano” el barroquismo criollo.

En este caldo de cultivo, no poco embrollado, nacerán todas las nuevas políticas de recuperación del barroco en gran parte de México a partir de los años 70. La recuperación del pasado prehispánico, que había sido el eje fundamental de las políticas de patrimonio hasta entonces, pasará a competir con nuevos proyectos de restauración de los centros históricos coloniales, en una estrategia evidente de fomento del turismo. Ciudad de México, Aguascalientes, Durango, Guanajuato, Michoacán, Querétaro, San Luis Potosí, Zacatecas o Oaxaca emprenderán programas de recuperación de lo barroco, al tiempo que intentarán consolidar infraestructuras de servicios destinados a acoger a turistas, sobre todo europeos. El turismo global, basado en la generación de marcas y logos, será irónicamente el que proporcione finalmente la legitimación necesaria para que México muestre, ya sin tapujos, su orgullosa estética colonial. El barroco ya no es un lastre pesado y farragoso: es simplemente un negocio. El barroco, de repente, no es ya una enfadosa entelequía con la que negociar: ahora se trata de hoteles, museos, transportes, restaurantes y changarros de souvenirs. Es como si, por un extraño juego del capital, el barroco volviera a sus orígenes: a amalgamarlo todo, pero desde la seguridad de lo práctico, sin ribetes ni aristas punzantes, sino desde los cálidos y confortables asientos de autobuses de primera clase llenos de españoles, italianos o franceses que ven en los edificios barrocos buena parte de la esencia mexicana. La cultura del logo, como forma para que México se deshaga de la tiranía del barroco.

En un prospecto turístico de Zacatecas, titulado “Un pasado con mucho presente”, editado recientemente por el gobierno del estado, se dice de la ciudad: “Toda ella refleja el trazo y la sinuosidad de una ciudad española, nacida aquí: en América, con la belleza de una criolla, y el orgullo y donaire de una mestiza, a la que se le reconoce con otro nombramiento, el de *Patrimonio Cultural de la Humanidad*, conferido por la UNESCO en 1993”.

En el universo de las medallas globales, de la competición internacional por hacerse un hueco entre los operadores turísticos, México (como España, como el sur de Alemania, como tantos otros sitios) ha sido capaz de entrever la solución final al problema de su herencia barroca: la identidad

no tiene que ver con el pasado, sino con el hecho de cómo los demás quieren verte. Sino, les invito a que visiten cuando puedan algún stand mexicano de promoción en cualquier feria internacional de turismo.

Epílogo

Hace algunos meses, visité el monasterio-fortaleza de Santo Domingo de Yanhuitlan, en Oaxaca. Su aspecto hoy es deplorable, resultado de los convulsos avatares de la historia mexicana. Mientras vagaba por el enorme y vacío espacio de la iglesia, entró el sacristán, un anciano cuya paradoja residía entre su dificultad para caminar y su enorme vitalidad mental. Le pedí un momento de su tiempo para que me explicara a qué se debía tal desolación. Me comentó que la iglesia había sido saqueada recientemente, con la complicidad de algunos vecinos, quienes, con el dinero conseguido, pudieron ir a trabajar a Estados Unidos. Pero ahora, desde allí, enviaban dinero para la reconstrucción del templo, porque el pueblo no quiere que la pague el gobierno, ya que pasaría a ser monumento público, y entonces la gente perdería su iglesia.

Comprendí que los nudos del pasado se deshacen con las contingencias del presente. Comprendí que el barroco es el estilo que mejor arde, el estilo que mejor se saquea, porque finalmente todo se puede reconstruir. Comprendí que rezar a la Virgen antes de quemar su imagen; que expoliar una iglesia para sacar el dinero de su propia reconstrucción, es el legado más fenomenal de una cultura, la barroca, que se construyó simplemente para perdurar.

Consultas bibliográficas

Enrique Krauze, *La presencia del pasado. La huella indígena, mestiza y española de México*, Tusquets, Barcelona, 2005

Ignacio Márquez Rodiles, *El muralismo en la Ciudad de México*, Departamento del Distrito Federal, México, 1975

Serge Gruzinski, *La ciudad de México. Una historia*. Fondo de Cultura Económica, México, 2004 (París, 1996)

Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994 (París, 1990)

Pedro G. Romero, en <http://www.fxysudoble.org/cron/humo/00.htm>

Pedro G. Romero, *Sacer. Fugas sobre lo sagrado y la vanguardia en Sevilla*, UNIA Arte y Pensamiento, Sevilla, 2004

El Neobarroco en la Ciudad de México, Museo de San Carlos, Ciudad de México, 1993

Timothy Anna, Jan Bazant, Friedrich Katz, John Womack, Jean Meyer, Alan Knight, Peter H. Smith, *Historia de México*, Crítica, Barcelona, 2001 (Cambridge University Press, 1985)

Raquel Tibol, *José Clemente Orozco. Una vida para el arte*, Secretaría de Educación Pública, México, 1984