



LAS IMÁGENES SAGRADAS EN LA HISTORIA ESTÉTICA-SENTIMENTAL DE LA AMÉRICA BARROCA¹

César Miguel Salinas Ramos¹

RESUMEN

Nos dedicamos a indagar sobre la construcción estética-sentimental de Latinoamérica, para lo cual recurrimos a la teoría del barroco de origen europeo y a sus transformaciones esenciales en América, identificando la importancia angular de las fiestas religioso-populares de las Imágenes Sagradas. El mestizaje cultural, más allá de ser condena colonial, objetiva y virtualmente, constituye la posibilidad de una vida comunitaria en diversidad. Nos enfocamos en los orígenes de los barrocos latinoamericanos, en el Barroco Fundacional y en los neobarrocos: ilustrado, republicano y neoliberal. Como resultado, identificamos que las fiestas de las Imágenes Sagradas se movilizan entre la mercantilización festiva y los Buenos Vivires posibles.

Palabras claves: Fiestas religiosas-populares; Mestizaje cultural; barroco; imágenes sagradas.

¹ Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad do Vale do Rio dos Sinos, Unisinos, Brasil. Profesor de la Universidad Nacional de Loja, Loja, Ecuador. E-mail: cesarsalinasramos@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6304-1924>.



SACRED IMAGES IN THE AESTHETIC-SENTIMENTAL HISTORY OF BAROQUE AMERICA

ABSTRACT

We are dedicated to investigating the aesthetic-sentimental construction of Latin America, for which we draw to the baroque of European origin and its essential transformations in America identifying the angular importance of the religious-popular festivals of the Sacred Images. Cultural miscegenation, beyond being a colonial condemnation, objectively and virtually, is the possibility of a community life diversity. We focus on the origins of the Latin American Baroque on the foundational baroque and on the neo-baroque: enlightened, republican and neoliberal. As a result, we identify that the festivals of the Sacred Images are mobilized between festive commercialization and the possible Buenos Vivires.

Keywords: religious-popular festivals; cultural miscegenation; baroque; sacred images.

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo analizamos el proceso de construcción estético-sentimental de las sociedades latinoamericanas, para lo cual indagamos en el desarrollo del Barroco de origen europeo y sus transformaciones esenciales durante su expansión imperial por el mundo. El mestizaje cultural, más allá de ser condena colonial, objetiva y virtualmente, es la posibilidad de una vida comunitaria en diversidad. Entendemos el barroco como un proyecto subsumido al orden hegemónico y, simultáneamente, como una posibilidad de resistencias alternativas frente a la modernidad realmente existente en las periferias Latinoamericanas.

Para desarrollar nuestro proyecto realizamos una revisión histórico-historiográfica de América latina en un enclave Barroco-neobarrocos, lo que implica identificar una lógica estético-dramático-sacramental como característica esencial de nuestras sociedades. Las Fiestas religioso-populares son tiempos-espacios excepcionales y esenciales en la formación estética-sentimental de nuestras comunidades. Este artículo está compuesto de los siguientes apartados: 1. Orígenes de Ixs Barrocos Latinoamericanos, 2. Barroco Fundacional, 3. Barroco Ilustrado, 4. Barroco Republicano, 5. Barroco Neoliberal, 6. Las fiestas de las Imágenes Sagradas: entre la mercantilización festiva y los Buenos Vivires posibles y 5. A modo de re-creación.





ORÍGENES DE LOS BARROCOS


Por barroco “puede entenderse una época histórica; también una forma cultural” (Turienzo, 1989, p. 201). Nuestro interés se relaciona con la segunda comprensión. Este proyecto cultural es producto de la vinculación orgánica principalmente entre “dos proyectos que se relacionan dialécticamente, uno de ellos el de la Compañía de Jesús en su búsqueda por renovar la Iglesia Católica, Apostólica y Romana” (Ramos, 2021, p. 42), en crisis por la Reforma Protestante (XVI) y la emergencia del capitalismo, y, por otro lado, las diversas versiones de arte barroco de origen renacentista (S. XV-XVI). Ambos procesos se reproducen principalmente en las “colonias” europeas por el mundo.

El barroco es el espíritu o forma interna de la empresa europea imperial, que se expandió transformándose esencialmente por el mundo. Irlemar Chiampi señala que, “una discusión actual sobre la modernidad no puede esquivar el problema de lo barroco, a menos que resulte incompleta” (Chiampi, 2001, p. 9). Es similar la preocupación temprana de Walter Benjamin, en su tesis de habilitación docente (*Habilitationsschrift*), *El Origen Del Trauerspielalemán* (1925). El barroco orienta la construcción estética-sensible de las sociedades coloniales y resistencias alternativas.

La palabra barroco tiene sus orígenes “del fr. *baroque*, (...) resultante de fundir en un vocablo Baroco, figura de silogismo de los escolásticos, y el port. barroco ‘perla irregular’” (Real Academia Española, 2024, p. 1241). Ya en el caribe, en la tradición académica cubana, para Severo Sarduy, el neobarroco es también una perla irregular. Y para uno de sus predecesores, Lezama Lima, el barroco es una luz negra. Es la estética de lo grandioso y lo grotesco, es la construcción de un orden cosmogónico, impulsado por el poder católico. Es también “un estilo arquitectónico o de las artes plásticas: que se desarrolló en Europa e Iberoamérica durante los siglos XVII y XVIII, opuesto al clasicismo y caracterizado por la complejidad y el dinamismo de las formas, la riqueza de la ornamentación y el efectismo” (Real Academia Española, 2024, p. 1241).

El Barroco fue la respuesta estético-cultural de la iglesia frente a la emergencia del capitalismo y al agotamiento de los cánones del medioevo y a su perseverancia en las formas clásicas. El Renacimiento buscó instituir nuevos cánones y actualizarlos o modernizarlos en medio de la emergencia de la sociedad global (Ramos, 2021).

El barroco parece constituido por una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, “naturales” o espontaneas, de dar forma a la vida -la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable- y que esta además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante de un replanteamiento de



ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo (Echeverría, 1988, p. 44).

Esta voluntad de forma fue orgánicamente instrumentalizada por el proyecto colonial durante la invasión europea a América. Por ejemplo, en el barroco caribeño de José Lezama Lima, como heredero de Lope de Vega y Francisco Quevedo, demuestra “una cólera que no es propia de un sincretismo consumado, de un amalgamamiento pulido; sus obras son la expresión no de una síntesis inconclusa, sino de la especificidad (...) la inevitabilidad de la yuxtaposición” (Alvarado-Borgoño, 2016, p. 336): lo *abigarrado* de René Zavaleta. En el caso del cubano, identificó dentro de esta lógica la posibilidad de la contra conquista, y en el caso del boliviano, identificó nuevas formas alternativas de sociedad en las periferias.

Esta renovación de lo occidental, en medio del reordenamiento global, acontece en la construcción de plantaciones, colonias y ciudades europeas en el llamado “nuevo mundo”. Las potencias subalternizadas son subsumidas o instrumentalizadas por la modernidad capitalista, colonial y patriarcal. El barroco más eurocéntrico busca administrar las potencias originarias como parte de un proyecto occidental imperial que encuentra sus orígenes en los cánones estéticos-epistémicos clásicos.

El arte barroco (...) como él –que en el empleo del canon formal incuestionable encuentra la oportunidad de despertar el conjunto de gestos petrificado en él, de revitalizar la situación en la que se constituyó como negación y sacrificio de lo otro–, ella también es una “aceptación de la vida hasta en la muerte”. Es una estrategia de afirmación de la “forma natural” (...) –“obedeciendo sin cumplir” las consecuencias de su sacrificio, convirtiendo en “bueno” al “lado malo” por el que “avanza la historia”– pretende reconstruir lo concreto de ella a partir de los restos dejados por la abstracción devastadora, (...) insuflar de manera subrepticia un aliento indirecto a la resistencia que el trabajo y el disfrute de los “valores de uso” ofrecen al dominio del proceso de valorización (Echeverría, 2011, p. 91).

La persistencia de las tradiciones no occidentales permite la reproducción de la vida cotidiana de los oprimidos, pese a vivir en medio de un orden instituido para su dominación. El Barroco, como proyecto “civilizatorio”, construye mecanismos estéticos-culturales para tratar la diversidad y sus potencialidades, emancipaciones y necesidad de justicia; construye un aparataje político e ideológico y/o sentimientos, prácticas y pensares colonizados, para el tratamiento de las “otredades”.

La comprensión filosófica y cosmológica europea del mundo (XVI-XVII), considera a América y a sus habitantes como un exceso, reformado o negado. Para el eurocentrismo, América es una excentricidad utópica, magia tropical o brujería, exuberancia material/corporal y espiritual/epistémica. América rompió la tríada: Europa, África y Asia; significó el multilingüismo intercontinental o La Torre de Babel cristiana.

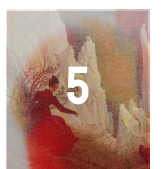





Para el historiador del arte húngaro, Arnold Hauser, el barroco se caracteriza por “lo desmesurado, lo confuso, lo extravagante” (Domínguez, 2017, p. 5). En su búsqueda por un canon moderno, procesó diversas técnicas y formas artísticas en medio de la emergencia y consolidación del sistema mundo. Sobre la extravagancia y lo abigarrado, cobrará un nuevo sentido y relevancia en América, Sarduy explica que se trata de un sustantivo femenino, “término que expresa en la arquitectura un gusto contrario a los principios recibidos, (...) cuyo único mérito consiste en la novedad misma que constituye su vicio... (...) entre el capricho y la extravagancia. El primero puede ser fruto de la imaginación; la segunda, resultado del carácter” (Sarduy, 1974, p. 34). Barroco y feminidad se confunden, son “rasgos definitorios de una forma de ser, innatos más que adquiridos y debidos a una sobreexcitación de los sentidos más que a una voluntad consciente de crear” (Isola, 2017, p. 73).

Theodor Adorno en su *Teoría Estética* (1970) explica que, el barroco se caracteriza “por ser decorativo no es decir todo. Lo barroco es ‘*decorazione assoluta*’: como si se hubiese emancipado de todo fin y hubiese desarrollado su propia ley formal. Ya no decora algo, sino que es decoración y nada más” (Adorno, 1970, p. 461). Este proceso crea una nueva legalidad. A diferencia, para Benjamin que realiza tempranamente una lectura melancólica del barroco, “la historia es un mero espectáculo, y un espectáculo triste: *Trauerspiel*. Es un *Spiel*, un mero espectáculo, porque la vida, privada de todo sentido último, ha perdido su seriedad. Es ilusión, es juego, apariencia: *theatrum mundi*” (Rouanet, 1984, p. 32). El espectáculo “dentro del espectáculo introduce en la escena una instancia que a primera vista se refiere a otra realidad no ilusoria, pero esta segunda realidad es solo una escena detrás de la escena y, por lo tanto, es una duplicación ilusoria de la primera ilusión” (Rouanet, 1984, p. 32). Cada escena es una alegoría viva de otra alegoría, la performatividad propia de la política como puesta en escena. Las alegorías² son puentes sensibles entre los conceptos y la realidad fenomenológica (Ramos, 2021). Aquí se encuentra la configuración esencial del populismo moderno y particularmente como característica de la política latinoamericana.

Bolívar Echeverría, desde Latinoamérica realiza una lectura benjaminiana y, metamorfoseando la definición de Adorno, dice que, “lo barroco es *messincena assoluta* (teatralidad absoluta); como si esta se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (imitación del mundo) y hubiese creado un mundo autónomo (escenificación y nada más)” (Echeverría, 2023, p. 4). Desde la filosofía de la historia y estética, Sarduy califica al barroco como “una tautología, la circularidad y la repetición obsesiva” (Rosas, 2023, p. 17), desde la cual “simulación, señala la falta de origen, entendido como norma que invite o magnetice la transformación, que decida la metáfora” (Sarduy, 1999, p. 1267), o “que dote de un sentido único, regulador de los demás e inapelable” (Rosas, 2023, p. 18). Fuerzas que se mueven





entre la hospitalidad del encuentro diverso y la intolerancia extrema como dominación totalitaria y exterminio del otro: necropolítica.

La metodología del barroco se relaciona con el collage, “donde lo heterogéneo se reúne para crear lo neobarroco” (Rosas, 2023, p. 17). El *performance* barroco, “fue maestro en la transformación de la vida en teatro y del hombre en actor. Esa cultura había adquirido una precisa conciencia de la capacidad de metamorfosis del hombre y pleno dominio de las artes de la representación” (Cruz, 1995, p. 20). El barroco latinoamericano es “escritura sin significado; filosofía sin ‘verdad’; arte sin gusto; cultura sin dimensión simbólica; historia sin memoria: relato, relato, relato. E invención: de la verdad, el gusto, lo simbólico, la memoria; del Alma cristiana del indio y de su condición de posibilidad: el Mal” (Martínez, 2015, p. 197).

De forma concreta, desde el siglo XVII:

los indios citadinos de América imitan a su muy peculiar manera las formas técnicas y culturales europeas [...] son indios que representan el papel de no indios, de europeos, y que no están en capacidad de volver a ser indios a la manera a la que lo fueron antes de la conquista. Son actores para quienes el mundo representado se ha vuelto más real que el mundo real por que la realidad de éste se ha desvanecido: actores de una *missinscena assoluta* obligada (Echeverría, 2006, p. 164).

MODERNIDAD BARROCA

El barroco como, proyecto cultural de la corona española:

intentó generar en Latinoamérica una ecúmene universal de pueblos, bajo la égida paulina de la comunión en la diversidad, la teología del barroco europeo de inspiración y su matriz eminentemente jesuítica, (...) de la teología de Pablo de Tarso, (...) un modelo de cristiandad más que de cristianismo, modelo imperial acuñado por Constantino y definido desde la filosofía y la teología propias del Concilio de Trento y del pensamiento que dio lugar a la Escuela de Salamanca, a partir de la influencia magistral de Francisco de Vitoria, y del Derecho Indiano, (...) que dieron paradójicamente el andamiaje ético al más grande genocidio en la historia humana, esto es la conquista y colonización de América, pero también dieron lugar a la práctica concreta de una visión de la persona humana con un alma inmortal que no era, por ejemplo, la del imperio inglés (Alvarado-Borgoño, 2016, p. 334).

Siguiendo a Echeverría y Pedro Morandé, la Modernidad Barroca en Latinoamérica se relaciona con las resistencias alternativas, explícitas y latentes, de los pueblos originarios.

Morandé, desde un “punto de mira transdisciplinario desde la literatura y hacia las ciencias humanas” (Alvarado-Borgoño, 2016, p. 331) entiende que existe una “matriz precolombina, la que posee como cultura arcaica, (...) Dramático-Sacrificial y un carácter cosmocéntrico, expresado en la esfera de lo ritual” (Alvarado-Borgoño, 2016, p. 331). Se trata de un orden cosmocéntrico de una





historicidad atemporal, el tiempo eterno de los dioses. La diversidad o el exceso se comprende como causa de desequilibrios cósmicos; por tal razón, dicho plus debe ser sacrificado para garantizar la movilización cíclica de la historia. Nos referimos al sacrificio ritual de plantas, animales o personas, como ofrenda a las divinidades. La historia se construye desde el rito, donde nace el relato. Es “una reactualización del mito escatológico, (...) recuenta la historia en una sucesión cíclica infinita, de la cual el barroco reinterpretado en Latinoamérica, es su expresión axial” (Alvarado-Borgoño, 2016, p. 331).

Al otro extremo, José Carlos Mariátegui y Echeverría identifican sentires, prácticas y pensares de carácter comunitario, basados en la relacionalidad, la correspondencia, la reciprocidad y la complementariedad. El andino precolombino no es logo-céntrico, ni grafo-céntrico: “su forma predilecta más bien es el rito, el orden visible, la sensibilidad, el baile, el arte, el culto” (Estermann, 2006, p. 78). Se trata de una “esteto-centricidad (en el sentido kantiano de la *aisthesis*, pero también en el sentido artístico) o pragma-centricidad (el actuar cotidiano y simbólico como representación de una cierta experiencia)” (Estermann, 2006, p. 78).

El barroco de Morandé es similar a “la soledad metaforizada” de Pablo De Rokha y Lezama Lima, para quienes deviene del conflicto latente y por momentos sorpresivo” (Alvarado-Borgoño, 2016, p. 336); es la imposibilidad de la reconciliación. Por otro lado, es expresión de la *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas o la *Raza Cósmica* de José Vasconcelos. Ambas comprensiones, aunque antagónicas, entienden el papel esencial del rito en la superestructura; se mueven entre dos extremos o esencialismos: el romanticismo vacío y el realismo necropolítico. El Barroco es la combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad (Echeverría, 1988); es también, potencia emancipadora. En el Barroco “el origen (*Ursprung*) es un salto (*Sprung*) hacia lo nuevo. En este salto, el objeto originado se libera del devenir” (Rouanet, 1984, p. 18). En otras palabras, “el término origen no designa el devenir de lo que origina, sino algo que surge (*entspringt*) del devenir y de la extinción” (Benjamin, 1984, p. 67). El pasado y el futuro se construyen aquí y ahora, se trata de la posibilidad de la redención de las tradiciones oprimidas.

El barroco moderno, traza las posibilidades entre razas, géneros, clases, así como con la naturaleza y el cosmos; se trata del mestizaje cultural o codigofagia.

El código del conquistador tiene que rehacerse, reestructurarse y reconstituirse para poder integrar (...) elementos insustituibles del código sometido y destruido. (...) Que sólo (...) en situaciones límites, en circunstancias extremas, en condiciones de (...) supervivencia, en las que el Otro ha tenido que ser aceptado (...) en su otredad –(...) en tanto que deseable y aborrecible–, por un Yo que al mismo tiempo se modificaba radicalmente para hacerlo. (...) modo del potlach para exigir sin violencia la reciprocidad del Otro (Echeverría, 2011, p. 214).





La codigofagia es un dispositivo que procesa la “proliferación del significante y la reinención de su vínculo con la realidad; la expansión de la metáfora y la decantación metafórica de lo que llegará a ser lo real en el lenguaje” (Martínez, 2015, p. 190-191). Esta nueva gramática moderna, capitalista, colonial y patriarcal se presenta como alternativa o sublimación de la guerra total que amenazaba con aniquilar cualquier tipo de comunidad. Encuentra, en la dimensión estética-sentimental y en su expresión ritual de origen precolombino y renacentista europeo, la posibilidad de prolongar la reproducción de la vida heterogénea mediante la integración administrada de una nueva comunidad. El mundo de la vida popular, bañado de barrocos, encuentra una solución artificial y artificiosa para prolongar la existencia en medio de un orden totalitario que sistemática e instrumentalmente administra la vida.

La crisis obliga a una integración para la sobrevivencia: por un lado, la invasión, el genocidio y el Estado, son expresión del proyecto de tabla rasa sobre territorios y cuerpos de las comunidades originarias; y por otro, el fracaso del proyecto imperial colonizador, impulsado por la Corona Española, dejó huérfanos y sin norte a las nacientes elites latinoamericanas.

El proceso de consolidación del nuevo orden se da mediante la estetización barroca (Echeverría, 2011), sublimación estética (Marcuse, 2007) o encantamiento weberiano (evangelización/colonización) de la vida cotidiana mediante: el juego, la fiesta y el arte barroco (Echeverría B. 2002). El principio o lógica de los barrocos latinoamericanos es la estética-dramática-sacramental (Aguirre, 2021) que, posee como mediaciones conceptuales o alegorías esenciales: las imágenes sagradas y el respectivo rito festivo (Aguirre, 2021, p. 69). Nuestra relación barroca con el mundo implica “significar por medio de la producción y recepción de determinados objetos y prácticas, que es inseparable de la experiencia sensorial” (Aguirre, 2021, p. 75). Nuestro barroco “tiene sus propias reglas –su propia lógica y su propio alcance epistemológico– y que da lugar a un tipo de conocimiento específico: el conocimiento de lo sagrado” (Aguirre, 2021, p. 75). Son las fiestas religiosas, espacios-tiempos excepcionales, en los que, mediante la integración ritual de juegos, fiestas y artes en torno a las Imágenes Sagradas, se re-crean estéticamente los latinoamericanos.

BARROCO FUNDACIONAL

El barroco configuró esencialmente el desarrollo histórico de nuestras sociedades; dentro de sus cánones y contradicciones se han gestado distintos proyectos: los neobarrocos. Según (Costa; Moncada, 2021), (Martínez, 2015, p. 186)³, (Echeverría, 1988) y (Rubial, 1999), el Barroco Fundacional (XVI-XVII), es el que





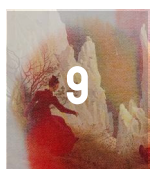
configuró esencialmente nuestras sociedades y aún se mantiene vigente. Según (Echeverría B, 1988) y (Costa; Moncada, 2021) la primera actualización del Barroco Fundacional fue el Neobarroco Ilustrado (XVIII). Según (Echeverría, 1988), (Costa; Moncada, 2021) y (Martínez, 2015, p. 186)⁴, la segunda actualización del Barroco Fundacional fue el Neobarroco Nacionalista o Republicano (XIX-XX). Y siguiendo a (Echeverría, 1988) (Costa; Moncada, 2021)⁵ y (Martínez, 2015, p. 186)⁶, la tercera y última actualización del Barroco Fundacional es el Neobarroco Neoliberal.

Para Costa & Moncada (2021), Martínez (2015, p. 186), Echeverría (1988), Rubial (1999), la Modernidad Barroca Fundacional, absolutamente eurocéntrica, data del mercantilismo y bullionismo (Costa; Moncada, 2021). Partiendo de la historiografía de Nueva España, Rubial (1999) define tres etapas de religiosidad: (1) la utopía evangelizadora (1524-1550); (2), la sacralización del espacio (1550-1620); y (3) la religiosidad criolla (1620-1750). Las dos primeras tenían dos referencias religiosas: “una de inspiración erasmista, desconfiado de las imágenes y de las devociones; otro, que iba a dominar a la Contrarreforma [1545 A.C. 1700] y a darle un gran lugar a los sacramentos, a la comunión frecuente y al aparato del culto” (Lafaye, 2015, p. 261; Campos, 2003, p. 77).

Se construye un espiritualismo excéntrico, radicalizado por la supervaloración de los cultos y ritos; es la administración del rito sagrado para la formación estética-sentimental de las sociedades nacientes. Como efectos de la Contrarreforma, comienza a configurarse el poder eclesiástico: “mientras el erasmismo misionero buscaba la pureza doctrinal, la nueva religiosidad barroca recurrió a los milagros, las apariciones, los sueños y las visiones” (Herrera, 2013, p. 78). Los jesuitas se oponían a los abusos encomenderos, a los tributos excesivos y a la esclavitud indígena; además, defendían obras de beneficencia como fundación de pueblos, cajas de comunidad, cofradías, hospitales, asilos y escuelas (Rubial, 2000).

De hecho, la experiencia estética, “según el decreto tridentino de 1563, un recurso que ayude a la experiencia mística secular; debe mostrar cómo en el rito, (...) la divinidad puede ser captada por los ojos del cuerpo y expresada en colores y figuras” (Echeverría, 1988, p. 99) (Troya, 1996, p. 5-10) (Martínez, 2004, p. 59). Este proceso vincula orgánicamente el arte y la evangelización: sociabilización pedagógica para la construcción de América. La estetización barroca de la vida, “como sistema cultural (economía, ética, política), habría pervivido en las expresiones contemporáneas de la denominada religión popular” (Cruz, 1995, p. 63-68).

El arte barroco colonial limita la reproducción de representaciones sagradas; mediante la mimesis cuestiona el mundo pasado y afianza el modelo europeo. Es la construcción comunitaria de la subjetividad americana y acuerpamiento del





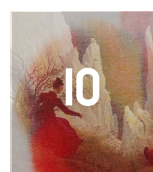
Estado Colonial; transcendentalización de un modelo de ser humano-comunidad (Moraes; Torres, 2002). Si mediante la teatralización pedagógica estos sentimientos, prácticas y pensamientos, “durante mucho tiempo y desde la niñez, la imitación se infiltra en el cuerpo, en la voz, en el modo de ser, y transforma el carácter alterando su naturaleza” (Platón, 1980, p. 395). La mimesis cumple un papel central dentro de los procesos gnoseológicos, epistémicos y pedagógicos, para la continuidad o transformación del orden establecido. Quién imita algo, “hace que aparezca lo que él conoce y tal como lo conoce. El niño pequeño empieza a jugar imitando, y lo hace poniendo en acción lo que conoce y poniéndose así en acción a sí mismo. (...) se trata de representar de manera que haya solo lo representado” (Gadamer, 1999, p. 157-158) (Valarezo, 2009, p. 14). El Barroco Fundacional traza los rasgos esenciales en los procesos de formación estética-sentimental de nuestras comunidades: proyecto estatal-militar-misionero.

El barroco de Contrarreforma, liderado por la Corona española, comienza a agotarse frente al naciente capitalismo; su mejor legado fue la religiosidad criolla (1620-1750) (Rubial, 1999).

Esa síntesis acusa la duración del ethos barroco (cuya propuesta es construir una resistencia ante el dominio occidental capitalista) y la fragilidad de la mentalidad fundadora (consistente en la autarquía de un derecho territorial divino validado en la fundación de nuevas ciudades) desde el primer contacto de los “dos mundos”: el occidente europeo y América, componentes mutuos de la Modernidad generada y recíprocamente violadora (Costa; Moncada, 2021, p. 18).

El declive español comenzó “con la derrota de la Gran Armada Española de finales del siglo XVI (1588) y terminaría con el Tratado de Madrid de 1764, que define la suerte de los jesuitas” (Ramos, 2021, p. 42). Las nacientes ciudades son la materialización de la colonialidad y la codigofagia, “la estrategia de comportamiento autoafirmador de identidad que se esboza y se desarrolla espontáneamente entre la población indígena (...) imprimir y cultivar una manera propia (...) de revitalizar las formas civilizatorias europeas” (Echeverría, 1988, p. 161). La ciudad barroca es la “ciudad leibniziana”, como utopía moral caracterizada por las fuerzas “homogeneizadoras estatales que buscan administrar la exuberancia y diversidad de la población, que se desborda en las periferias. Desde el primer barroco, comprendía territorios-cuerpos como parte de una misma corporalidad dividida en las repúblicas de indios o indios reducidos a pueblos” (Costa e Moncada, 2021, p. 18-19). La urbanización segregadora estatal secular, o segregación originaria, se radicaliza ante las crisis recurrentes.

El siglo XVII se caracteriza por la codigofagia, actualización o modernización de la blanquitud fundacional, basada en la honra, un ethos barroco-realista. La blanquitud es una ética basada en la honra, según Hegel “es ‘la quintaesencia de





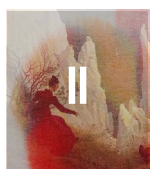
la vulnerabilidad', (...) por el reconocimiento de los demás, y por la inviolabilidad del individuo singular.' (...) El hombre deshonrado es un paria. Al exigir castigo a los deshonrados, la vergüenza deja claro que su origen está en un defecto físico" (Benjamin, 1984, p. 109-110). En la tradición española de la edad moderna (XIV), la expresión objetiva de la honra es la pureza de la sangre, principio que se extendió al Nuevo Mundo. Se trata de "una diferenciación entre personas de supuesta «sangre pura» y personas a los que se les atribuía tener la «sangre impura, manchada o mezclada» con la población conversa de judíos o moros de España, lo que creó una distinción entre "cristianos viejos" y "cristianos nuevos" o "conversos" (Guanche, 2016, p. 77). Dentro de este orden jerárquico, negros e indígenas se ubican en la base de lo indeseable y de la impureza.


La soberanía barroca define al otro como indio, "es el vencido, el colonizado. Todos los dominados, real o potencialmente, son indios (...): nace el indio, y su gran madre y comadrona es el dominio colonial" (Batalla, 2019, p. 23). Esta categoría supra étnica, no reconoce singularidades o historicidades; las homogeniza colonialmente. "'Negro' e 'indio' son, en resumen, las dos categorías que designan al colonizado en América" (Batalla, 2019, p. 26). El indio "no era ya ni un guerrero temible ni un alma que salvar: era ignorado; sin embargo, su presencia física no podía pasar inadvertida entre los mulatos y los mestizos" (Lafaye, 2015, p. 80). Simultáneamente "se sumaba el temperamento atribuido a los indios ('pobres, mansos, simples y humildes', verdaderos apostólicos, 'pacientes, sufridos sobremanera, mansos como ovejas')" (Costa; Moncada, 2021, p. 12); se trata de la *ataraxia* católica (Benjamin, 1984, p. 120).

NEOBARROCO ILUSTRADO

El Barroco Fundacional sufre una modernización en el siglo XVIII, como efecto del movimiento ilustrado que recorre el continente (Echeverría, 2005, p. 207) (Costa; Moncada, 2021), "que corresponde a la época en que la España Borbónica intentó dar un trato propiamente colonial al continente" (Echeverría, 2005, p. 207). En este contexto, se emplea el prefijo *neo*, "del griego *νέο-* neo-, que significa 'nuevo' o 'reciente'" (Real Academia Española, 2024), para referirse a las reformulaciones del barroco en la modernidad.

La corona y la iglesia, ahora reorganizadas, fortalecen su soberanía mediante negociaciones con las elites criollas, "exigiendo la sumisión de todos (ciudadanos y campesinos) a cambio de la seguridad y protección bajo el amparo de una ley (...). A partir de ahora, se extiende un modelo cultural único para todos: corte, letrados, nobles, ciudadanos y gente común" (Pardo, 1985, p. 2).





En este periodo histórico, Nueva España (México) encarnó claramente dicho espíritu renovador.

Se trata, de un lado, del despliegue cognitivo- imaginativo (...), realizado por los alumnos de los "Colegios de Naturales", misiones o repartimientos de indios para incorporar sin ningún antecedente, referente o mapa mental el *trivium* (la lógica, la gramática, retórica) y el *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía), la arquitectura, escultura, la pintura, etc., europeas. También se trata de la violencia simbólica que implicó la incorporación de los signos con que la cultura europea quiso significarse en el "nuevo mundo" y que en su expansión llegó a imponer y (auto) denominar hegemónicamente en el mundo global como "el saber universal" (hasta hoy) (Martínez, 2015, p. 196).

La modernización o secularización de las relaciones sociales de la época incluyó la construcción del cabildo junto con las instituciones eclesiales. Lo barroco, en este sentido, implica que "lo étnico se desdibuje en una negociación necesaria para su propia supervivencia; lo barroco es mestizo (...) ambigüedad identitaria para propiciar la supervivencia y constante revitalización de las particularidades, incluso políticas" (Domínguez, 2017, p. 7). La ilustración latinoamericana constituye, así, el gran preludio de los movimientos independentistas del siglo XIX. Por esta razón, para muchos estudiosos del barroco, esta etapa no es claramente distinguible (Martínez, 2015), centrando sus intereses en los proyectos republicanos o nacionalistas (Costa; Moncada, 2021) (Echeverría, 2005) entendidos como expresiones del Neobarroco Republicano o Nacional.

NEOBARROCO REPUBLICANO O NACIONAL

Los proyectos nacionales son, en este sentido, un producto propiamente americano: "el nuevo producto. El enraizamiento que busca el criollo por la mediación del sincretismo religioso e histórico, lo realiza existencial y concretamente el mestizo" (Paz, 2015, p. 16). El mestizo, según Paz, "es bandido y policía, en el siglo XIX es guerrillero y caudillo, en el XX banquero y líder obrero. Su ascenso (...) encarnó la guerra civil endémica. Todo lo que en el criollo fue proyecto y sueño se actualizó en el mestizo" (Paz, 2015, p. 16-17).

Los proyectos republicanos-mestizos, pretendieron erigirse como una identidad homogénea y universal, orientada hacia la blanquitud colonial-capitalista europea y, posteriormente, la norteamericana. Para Lezama Lima, "la expresión artística barroca latinoamericana va a ser propia de la contraconquista" (Domínguez, 2017, p. 6), en referencia a figuras como Sor Juana Inés de la Cruz en México. El espíritu americanista, de las burguesías latinoamericanas, pretenden objetivamente invertir el orden de las cosas y recuperar la centralidad del orden moderno para las ciudades americanas. El Estado-nación se configura, así, como la materialización del neobarroco ilustrado.





No obstante, el mestizaje cultural tiende a invisibilizar las relaciones de dominación al considerar que las relaciones entre las tradiciones participantes de este proceso tienen paridad de poder al momento de su articulación. El mestizaje hegemónico opera como un dispositivo racista, evolucionista y mecánico, para tratar la diversidad: lo europeo subalternizado, lo negro, lo chino y lo indígena. En este sentido, el mestizaje cultural tuvo como objetivo el blanqueamiento de la sociedad latinoamericana, concebido como la única posibilidad de consolidar una masa social que pueda construir un Estado moderno.

NEOBARROCO NEOLIBERAL


Durante el siglo XX, el neoliberalismo reordenó profundamente el capitalismo global y actualizó la forma Estado. Este modelo comenzó a consolidarse a partir de la década de los 70 del siglo pasado (Ramos, 2021) y se caracteriza por la “desregulación financiera, hacia la utopía (...) de un mercado puro y perfecto, se realiza a través de la acción transformadora (...), destructiva de todas las medidas (...) destinadas a desafiar todas las estructuras colectivas capaces de impedir la lógica del mercado puro” (Bourdieu, 2002, p. 3).

Este proyecto posee tres rasgos estructurales: el desempleo estructural, la financiarización y la hiper tecnocratización. El desempleo estructural “refiere el volumen de trabajadores que no puede ser asalariado de modo permanente, ni siquiera en la fase ascendente del ciclo económico” (Marañón, 2014, p. 23). Cuanto a la financiarización, este implica que “la producción de riqueza requiere menos creación de trabajo asalariado y no necesariamente pasa por la producción (sino por la especulación financiera), y el capital ya no está interesado en mantener o ampliar los pactos sociales por medio del Estado-nación” (Marañón, 2014, p. 25); cabe recordar que el neoliberalismo no se entiende sin la actuación de las empresas y capitales transnacionales, incluidos los vinculados al crimen y sin la respuesta fascista de las derechas contemporáneas. En este contexto, los cánones barrocos, en medio de la reproducción técnica-tecnológica de la vida moderna, se agotan y, al mismo tiempo, resisten en su versión anárquica-totalitaria.

Las resistencias alternativas al neoliberalismo constituyen “una crítica al modo de vida moderno capitalista, no solo a su aspecto ilustrado” (Chiampi, 2001, P. 9).

Ser barroco o neobarroco significa adoptar una actitud radical anticapitalista y atacar directamente su soporte: los signos. La propuesta neobarroca se enfoca en el lenguaje: (...) para parodiarlo, invertirlo y desestructurarlo. (...) disolver la lógica de la economía burguesa en el espacio simbólico. Es en este momento cuando lo estético adquiere relevancia. (...) Lo estético aquí se politiza y se torna ideológico, se convierte en una imaginación radical en la cual el “hecho capitalista” queda suspendido a través de una escritura caracterizada por la abundancia y el derroche excesivo e inútil del lenguaje (Rosas, 2023, p. 10).





El neobarroco de Sarduy constituye una apuesta estética-ideológica dirigida a la politización (Rosas, 2023, p. 24) de la comunidad, despertando en ella sus elementos rebeldes y otorgar un horizonte emancipador a la codigofagia. Este proyecto dialoga con el posestructuralismo y el postmodernismo.

Ese barroco furioso, impugnador y nuevo no puede surgir más que en las márgenes críticas o violentas de una gran superficie —de lenguaje, ideología o civilización—: en el espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal de América: borde y denegación, desplazamiento y ruina de la superficie renaciente española, éxodo, trasplante y fin de un lenguaje, de un saber (Sarduy, 1999, p. 1308).

Sarduy proyecta, así la construcción de una gramática o plataforma simbólica que responda al orden hegemónico que está por venir, que se constituya como una forma de resistencia y reconfiguración cultural. En este marco, la teología de la liberación puede comprenderse como una expresión neobarroca. El cristianismo popular latinoamericano y/o el movimiento eclesial de base se caracterizan por expresar y tratar a las fuerzas dionisiacas vernáculas mediante los ritos cristianos. Como señala Aguirre (2021, p. 65), “la reflexión teológica ha asumido, (...) la contraposición entre el carácter ritual y simbólico del catolicismo popular respecto del modo litúrgico e intelectual en que se expresaría el catolicismo oficial” (Aguirre, 2021, p. 65). Se trata de mecanismos litúrgicos y evangélicos que aparecieron en la Contrarreforma, actualizados en un ambiente técnico y político contemporáneo.

Frente al pensamiento ‘culto’, vehiculado por un lenguaje conceptual y abstracto, denotativo por una vasta red lexical y una retórica inflada, característica de toda cultura ‘letrada’, rigurosa en el recorte semiótico de la realidad en forma normativa y represiva, el pensamiento sincrético popular se expresa por vía de imágenes y símbolos, por medio de la expresión oral, con una retórica corta, de pocas palabras pero de mucha expresividad, recargada de connotaciones propias del léxico popular (masivo, sensual, picaresco, dramático, lúdico) y de una red gestual que constituye su soporte significante en el mismo título que las palabras (Aguirre, 2021, p. 69).

LAS FIESTAS DE LAS IMÁGENES SAGRADAS

La lógica estética-dramático-sacramental del barroco latinoamericano se expresa de forma esencial en las fiestas religiosas, entendidas como la conjunción de arte, juego y celebración, en torno a las imágenes sagradas (signo-símbolo-íconos) de la vida comunitaria.

La fiesta barroca en hispanoamérica fue el fruto de un proceso de convergencia: cohesión de esfuerzos y voluntades individuales en pro de una creación colectiva, por una parte; conjunción de todas las artes y las artesanías, por otra parte. (...) la “*Gesamtkunswerk*” u obra de arte total, (...) para designar ese inquebrantable impulso barroco que tiende hacia la coherencia de las artes, hacia la unificación de las distintas manifestaciones del espíritu humano (Amenábar, 1997, p. 211).





Miguel Roiz propone que la fiesta es un, “fenómeno social comunicativo, una serie de acciones y significados de un grupo, expresados por medio de costumbres, tradiciones, ritos y ceremonias, como parte no cotidiana de la interacción, especialmente a nivel interpersonal, caracterizadas por un alto nivel de participación” (Roiz, 1982, p. 118). En la misma línea, Umberto Eco y Mónica Rector señalan que la fiesta es un sistema de signos y un fenómeno de comunicación (Eco; Ivanov; Rector, 1989, pág. 48). Johan Huizinga, en su célebre *Homo ludens* (1938), “ya sostenía el carácter de juego de los cultos festivos” (Valarezo, 2009, p. 12), entendidos como “una lucha por algo o una representación de algo” (Huizinga, 1943, p. 3).

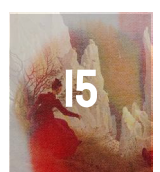
Lo particular de las fiestas radica en su anclaje en la “memoria colectiva, un sentido compartido (...) que trasciende el juego de las formas y convoca la figura del culto. (...) Se desarrolla en torno a (...) (ideas, creencias y valores) que sirven de horizonte de sentido y producen una mística colectiva” (Valarezo, 2009, p. 12). Siguiendo a Bajtín (1990), el carnaval habría adquirido luego “rasgos imperecederos de nuestra identidad colectiva detrás de la cual aparece la cultura popular como rasgo evidente de pertenencia” (Rodríguez-Plaza, 2000, p. 234).

Considerando los elementos hasta ahora mencionados, (Cruells, 2006) define a la fiesta,

como un hecho social total, en términos de Mauss; una celebración cíclica y repetitiva, de expresión ritual y vehículo simbólico, que contribuye a significar el tiempo (calendario) y a demarcar el espacio. Se sitúa en oposición al tiempo ordinario y a la vida cotidiana, y establece una relación dialéctica, paradójica y contradictoria, entre lo sagrado y lo profano, la ceremonia –religiosa o cívica– y lo lúdico, la celebración y la rutina, las pautas de institucionalización y de espontaneidad, la liturgia y la inversión, la trasgresión y el orden, la estructura y la *communitas*, las dimensiones de lo público y de lo individual (Martínez, 2004, p. 34).

Las fiestas religiosas orientan “modelos de acción colectiva y la dramatización de las emociones y sentimientos que alimentan la vida social” (Cruells, 2006, p. 36). Las celebraciones populares dan la oportunidad a la comunidad “de ponerse ella misma en escena, de ser al mismo tiempo protagonista y espectadora de su propia epifanía” (Cruells, 2006, p. 38). Desde esta perspectiva, la fiesta, “literalmente, propone a la sociedad que se recree, palabra ésta, que no por casualidad devino sinónima de divertirse” (Cruells, 2006, p. 38). Las fiestas son,

recursos culturales al servicio de lo que, evocando la famosa novela de Flaubert, Geertz designa como *La educación sentimental de los individuos*. (...) las fiestas escenifican emociones, pero no para que todos aquellos que se comprometen en su realización las experimenten, sino para que los agentes sepan que estos sentimientos son la materia prima de la cual se nutre la vida social (Cruells, 2006, p. 47).





Desde la ruptura más elemental de lo cotidiano, del juego hasta el arte, “lo que se persigue (...) es una sola experiencia cíclica: la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y reconstrucción de la ‘naturalidad’ de lo humano” (Echeverría, 2001, p. 5) (Valarezo, 2009, p. 11) (Durkheim, 2019, p. 441-442).

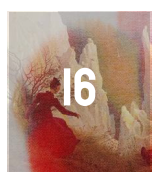
El ser humano entiende su propia existencia (...) entre (..) el tiempo cotidiano y (...) el tiempo de los momentos extraordinarios; entre el tiempo de una existencia conservadora, (...) que restaura y repite las formas que han venido haciéndola posible, y el tiempo de una existencia innovadora, que enfrenta esas alteraciones mediante la invención de nuevas formas para sí misma, que vienen a sustituir a las tradicionales (Echeverría, 2002, p. 2).

El tiempo de la fiesta es un tiempo extraordinario o tiempo mítico (Ricoeur, 1985, p. 786), una apertura a otra temporalidad (Cruells, 2006, p. 41), que se relaciona con la posibilidad de un quehacer místico de la comunidad: “la recuperación del pasado en función del futuro en el tiempo presente, y del rescate del tiempo remoto, más allá de lo histórico” (Machado, 1980, p. 173). Las fiestas se mueven en dos niveles, el de la espontaneidad del accionar comunitario y la movilización profunda de la tradición. Se trata de procesos de re-creación, actualización, neo-, de los proyectos comunitarios de vida, aquí y ahora, en tanto “la historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo actual que es lleno” (Benjamin, 1968, p. 69). En este sentido, la fiesta se trata de la posibilidad transitoria o ruptura virtual del orden vigente y la emergencia redentora de otro posible.

La fiesta religiosa, (...) conserva dos dimensiones estructurales: constituye, por una parte, un tiempo de excepción –un tiempo de ruptura (Echeverría, 2011), regeneración (Bajtín, 2003), y metamorfosis (Cruz, 1995)– y, por otra, da lugar a la epifanía del objeto celebrado (...). La fiesta (...): es la piedra angular de la vida social de la comunidad que la celebra (Aguirre, 2021, p. 76).

Desde las perspectivas de Cruells (2006) y (Balandier, 1990), la fiesta puede ser entendida también como un dispositivo para la administración de las pulsiones de la comunidad, para garantizar la continuidad del orden hegemónico. Las fiestas constituyen espacios-tiempos en los que se expresan y visibilizan las diversas tradiciones que conforman la sociedad, especialmente mediante el protagonismo, a veces amañado a veces explícito, de aquellas tradiciones que cotidianamente permanecen oprimidas por el ejercicio fáctico del poder de las tradiciones hegemónicas.

De hecho, la Imagen Sagrada es una obra de arte aurática, definida como “un extraño tejido de espacio y tiempo: la apariencia única de algo distante, por muy cercano que esté” (Benjamin, 2017, p. 57). Se trata de una actualización de nuestros





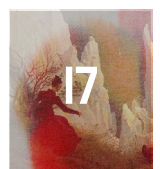
orígenes (Córdova, 1994, p. 58) (Eliade, 1981, p. 43), del Barroco Fundacional en tensión con los neobarrocos diversos que buscan superar el actual paradigma. La presencia de las diversas tradiciones pone en cuestión la continuidad del orden actual y establece un horizonte de lo posible abierto (Troya, 1996), ya que “nada manifiesta más poderosamente el impacto trascendente de la imagen sagrada o de la verdad” (Benjamin, 1984, p. 51).


Dicho de otro modo, las fiestas son el ritual mediante y en el cual se presentan las imágenes, iconos o agentes sagrados de la vida comunitaria. En este sentido, “las imágenes, las animitas, las fiestas, los bailes religiosos, o las procesiones, han dado lugar a una vida teologal propia” (Aguirre, 2021, p. 66). Las imágenes son alegorías, signo-símbolo del orden cosmológico barroco.

En el siglo XV se expande el uso de la imprenta por toda Europa, es el “auge de la imagen grabada, proceso que (...) corresponde, asimismo, al descubrimiento y a la colonización del continente americano, al cual ofrece, muy oportunamente, los medios de una conquista por la imagen. En 1580, en Sevilla, se imprime el primer libro ilustrado en España” (Gruzinski, 1994, p. 81). En nuestro continente, la América, la primera página impresa fue en 1532 y muestra “en el registro interior, la jerarquía eclesiástica y los reyes presencian el éxtasis de un santo que contempla en una visión a Dios Padre, teniendo a los lados a la Virgen y a Cristo. (...) he aquí lo que el ojo indígena descubría y copiaba en los años 1520, 1530 y 1540” (Gruzinski, 1994, p. 191).

Después de la muerte de los verdaderos dioses precolombinos, la única posibilidad, o la única imaginación posible de lo trascendente la proporcionó el arte: las estampitas borrosas en las que (...) hubo que volver a imaginarse lo divino, pero como lo Otro: la Virgen en México y en toda América (...) los Cristos-Llaga del Barroco indiano, cuya piel máximamente fistulada no deja ninguna duda de que los dioses mueren: los precolombinos; el cristiano. Relato, representación y significantes puros para la violencia y la fantasía en el principio y origen del imaginario barroco americano (Martínez, 2015, p. 197).

Las imágenes sagradas poseen, de manera particular, dos características: “por una parte, cada una está vinculada a un prototipo histórico, a una persona concreta de la historia sagrada que confiere una determinada personalidad a cada imagen” (Aguirre, 2021, p. 80). Y por otro lado, el “prototipo actúa en el índice –el objeto material–, el que reproduce en su verosimilitud el tipo iconográfico de aquella persona histórica” (Aguirre, 2021, p. 80). Ambas características se configuraron de manera sustancial durante los siglos XVI y XVII en Latinoamérica, por los procesos histórico-religiosos antes mencionados. “La imagen barroca generó en torno de ella un consenso que trascendía las barreras étnicas y sociales, sacralizaba la tierra en que había aparecido y sostenía la afirmación de un protonacionalismo” (Gruzinski, 1994, p. 113).





El uso generalizado de imágenes cristianas no significó una “antropomorfización de la divinidad, sino que contribuyó a personalizar las relaciones y a manifestar en el imaginario una serie de lazos que la familia cristiana —restringida y monógama— supuestamente encarnaba y materializaba en la tierra” (Gruzinski, 1994, p. 190). Las imágenes permiten la convivencia de tradiciones heterogéneas e incluso antagónicas: el nexos se personaliza, también se visualiza: el santo es exhibido, expuesto sobre el altar, paseado ante los ojos de todos en las procesiones y las celebraciones (Gruzinski, 1994, p. 190).

Las Imágenes Sagradas se movilizan entre: la imagen-memoria, imagen-espejo e imagen-espectáculo, es decir, la imagen como icono. La imagen, “no funciona solo semióticamente sino, en primer término, opera sacramentalmente” (Aguirre, 2021, p. 83). Desde una perspectiva epistémica, la imagen ocupa la mediación entre el concepto y los fenómenos sociales. Las Imágenes Sagradas serán tratadas como agentes sociales que condensan una serie de relaciones, deseos, pulsiones y fantasías; son mediadoras entre los pasados originarios y el futuro: en tanto presente-proyecto.

Para Ángel Rama y Pedro Morandé, Latinoamérica posee un barroquismo esencial cuya “lógica es la que va desde el ritual a la palabra y allí hacia lo audiovisual, en una interacción prolífica y que, para el logos colonizador, puede parecer contradictoria” (Alvarado-Borgoño, 2016, p. 334). El desarrollo técnico de la reproductibilidad de la imagen no le fue extraño a la lógica estética-sacramental, “la transformación de la realidad en imágenes (estrellas-travestis) y la fragmentación del tiempo en una serie de fragmentos perpetuos: la estructuración barroca” (Isola, 2017, p. 73). En este sentido, el desarrollo burgués de la industria cultural global y latinoamericana, y el desarrollo técnico-científico de las comunicaciones, tienen como proyecto administrar el orden cosmogónico barroco en su versión técnica y global.

ENTRE LA MERCANTILIZACIÓN FESTIVA Y LOS BUENOS VIVIRES POSIBLES

La obra de arte posee, según Benjamin (2003), un doble estatuto: un valor ritual y un valor de exhibición. El primero se relaciona con los valores de uso, mientras que el segundo con la reproducción del valor. En el caso de la obra de arte festiva de carácter religioso, posee principalmente un valor ritual o sagrado. Sin embargo, con el desarrollo histórico que ha tenido la producción y reproducción de la obra de arte, se ha impuesto el valor-exhibición. Aunque la técnica moderna ha permitido la reproducibilidad masiva de las imágenes, pese al mayor acceso a estas experiencias, estas se han empobrecido (Benjamin, 2003).





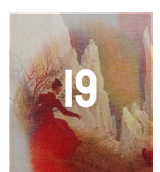
Cuando la obra de arte al definirse por “la oferta y la demanda, se reactualiza, se cuestiona y restituye la necesidad del mercado como mundo de los fetiches mercantiles o instancia milagrosamente mediadora o posibilitadora de la vida social” (Echeverría, 2003, p. 7). De este modo, el capitalismo contemporáneo involucra la instrumentalización y comercialización de las diversas dimensiones y espacios de reproducción de la existencia.


Crean un marco en el que su valor de uso va al fondo, inauguran una fantasmagoría a la cual el hombre se entrega para divertirse. La industria del entretenimiento lo facilita al elevarlo al nivel de mercancía. Abandonándose a sus manipulaciones, disfrutando de su propia alienación y la de los demás. (...) Esto corresponde a la discrepancia entre su elemento utópico y su elemento cínico. Su ilusión en la representación de objetos inanimados corresponde a lo que Marx llama el “argucias teológico” de la mercancía. (...) La moda prescribe el ritual según el cual la mercancía fetiche desea ser adorada (Benjamin, 2009, p. 44).

El papel de la imagen como exhibición, transformada en mercancía fetichizada, reproduce un mundo espectral, orientando la organización de la sociedad a través de objetos suprasensibles “aunque sensibles, lo que se hace absolutamente efectivo en el espectáculo, en donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible” (Debord, 1967, p. 21). Así, la alienación de la vida moderna se expresa en la producción y consumo de mercancía, en tanto, imagen-espectáculo.

Los medios de comunicación son la reproducción automática de imágenes que, “se suceden sin descanso, son continuamente sustituidas por otras imágenes, confundiéndose eventualmente en un espectáculo que suscita el anestesiamento de nuestra sensibilidad o la indiferencia de nuestra mirada, esto es, la ceguera” (Pellejero, 2014, p. 34). En este sentido, el capitalismo contemporáneo como religión, que fetichiza las mercancías en tanto valor de cambio, se moviliza como imágenes-espectáculo, el “espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa” (Debord, 1967, p. 14).

En la fiesta-espectáculo, existe un mandamiento de mercado que “ordena gozar; de este modo, lo que se siente ahora culpable el sujeto es de no poder gozar del todo” (Torres, 2008, p. 3), en un contexto marcado por la crisis neoliberal. Las relaciones mediadas entre imágenes-espectáculos, en tanto mercancías que se consumen como apariencias, sin apertura a sus valores de usos o empatía, exponen lo banal de las relaciones humanas y no humanas modernas. “Si nuestros depresivos actuales alcanzan el valor de esas pasiones (...). Proponemos que el depresivo se atreva a habitar un mundo que a la vez lo aleje de la tristeza y de la fiesta eternizada” (Torres, 2008, p. 4). Frente a ello, el psicoanálisis propone, “no





intentar deshacerse ni de la pérdida ni del dolor, ni del vacío. Aceptar con temple habitar la lengua” (Torres, 2008, p. 4).

Se trata de rescatar los valores de uso disponibles aceptando las críticas condiciones objetivas de vida de nuestras comunidades y reconocer nuestra “existencia en ruptura” (Echeverría B. 1988), así como nuestra condición de oprimidos. Desde las ciencias sociales, esto involucra la creación de “redes para una sociología crítica que analice un conjunto de objetos sociológicos muchas veces silenciados y negados como lo son el Disfrute, la Felicidad y la Esperanza” (Scribano; Magallanes; Boito, 2012, p. 12).

En el siglo XX, universalizada la moral del trabajo y la ideología del progreso, “el cielo como fin de la historia pasó a ser cada vez rotundamente anti-fiesta” (Campos, 2003, p. 86). En este sentido podemos aseverar que el capitalismo es “una gran máquina predatoria de energía -especialmente corporal- que ha configurado-redefinido sus mecanismos de soportabilidad social y los dispositivos de regulación de las sensaciones, al tiempo que es un gran aparato represivo internacional” (Scribano; Magallanes; Boito, 2012, p. 11).

Frente a ello, las potencias emancipadoras desobedecen la “relación instrumental entre medio-fin desarticulando la trama entre sacrificio presente para felicidad futura, abriendo así los cauces para un presente-porvenir abierto, incompleto y múltiple” (Scribano; Magallanes; Boito, 2012, p. 14). Las fiestas movilizan “otros-tiempos para dar(se), para los encuentros cara-a-cara, construyendo otras temporalidades que encuentran su anclaje en la felicidad” (Scribano; Magallanes; Boito, 2012, p. 14).

El proceso de re-sublimación, re-encantamiento o re-estetización del mundo de la vida resulta, “incisivo en los estados del sentir de la doble faz, doble filo de lo corporal y lo afectivo, del disfrute de relación de sintonía mutua en los juegos de lenguaje de fantasmas y fantasías que dotan de sentidos culturales a esas prácticas” (Scribano; Magallanes; Boito, 2012, p. 19). Nos referimos, en este sentido, a las utopías que orientan la construcción emancipadora de nuestras sociedades.

En esta misma línea, Maximiliano Salinas Campos, desarrolla una propuesta de Fiesta/Anti-fiesta inspirada en la obra titulada *La tierra oprimida por el capitalismo, el clericalismo y el militarismo* de 1925 de Diego Rivera (Campos, 2003, p. 88). Frente a la devastación de la modernidad capitalista, colonial y patriarcal, “la fiesta celebra la utopía de la vida abundante para todos los pueblos de la tierra. La certeza y la esperanza del derecho a la vida como derecho universal a una vida saludable, satisfecha y amable. Con salud, comida y amor” (Campos, 2003, p. 82). Ante el hambre como ejercicio racional y cruel en el manejo de una economía de mercado, aparece la utopía de la fiesta, “la utopía de la vida es la utopía de la comida” (Campos,



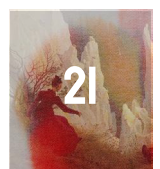
2003, p. 91). Siendo la comida en la mayoría de culturas expresión de vida y signo religioso fundamental. Del mismo modo, frente a la razón cualitativa enajenada por la instrumentalización, la vida amorosa aparece como una poderosa expresión de la plenitud: “por el amor erótico los indígenas participaban en el poder y la armonía del Cosmos. En el centro de los rituales religiosos indígenas estaban los impulsos sexuales” (Campos, 2003, p. 93).


Otro elemento central en las fiestas es la música., Alfred Schütz, la entiende como “relación de sintonía mutua en la ejecución musical, para introducirse luego en las relaciones entre la música en situación de fiesta y la instanciación de prácticas intersticiales que exceden el ámbito de dicha ejecución” (Scribano; Magallanes; Boito, 2012, p. 19). Es decir, “la intensidad en tanto invade la sensibilidad de los sujetos e impone su atención, la omnipresencia, en tanto contexto sonoro presente en todas y cada una de las distintas fases del festejo, y el disfrute a ella asociado que encuentra sus signos en las emociones y el cuerpo” (Scribano; Magallanes; Boito, 2012, p. 19). La música impone un ritmo por ende una temporalidad, un *pathos*, un *stimmung* que expresa una condición particular del cuerpo y una relación sensitiva extraordinaria con el mundo,

abierto mediante la memoria a las más vastas dimensiones de la temporalidad, fragmentos de belleza, jirones de fantasía, (...) una manifestación estética especial, diversa, peculiar, configurando una suprarealidad que aspiraba a la fusión entre lo bello y lo útil; entre la imaginación y la vida y trascendía así el orden de lo cotidiano (Amenábar, 1997, p. 212).

La fiesta, en este marco, “canta a la vida en lo que ésta tiene de pasado, que no ha pasado, sino que llega al presente, lo nutre y le da sentido. Eso es la conmemoración” (Llanos, 2005, p. 95). Las fiestas nos permiten observar “las relaciones de poder en una sociedad, cómo interactúan principios ideológicos, concepciones del pasado con proyectos de futuro que son, por definición, incompatibles, y que conviven posponiendo su permanente tendencia al enfrentamiento” (Cruells, 2006, p. 39). En determinados casos históricos, esta característica de las fiestas, “podrían llevar hasta las últimas consecuencias su virtualidad con tal de modificar las condiciones de la realidad” (Cruells, 2006, p. 42).

Siguiendo a George Bataille, Isabel Cruz “reafirma el carácter dispendioso, bello y fantástico de la fiesta” (Rodríguez-Plaza, 2000, p. 233). Las fantasías que emergen en medio de la fiesta, rompen con los límites del horizonte de lo posible. Se vislumbran otras potenciales construcciones comunitarias, una reconfiguración de las fuerzas y poderes sociales. Se plantea la posibilidad de descolonizar, desmercantilizar, despatriarcalizar nuestras sociedades con la presencia y redención de las tradiciones históricamente oprimidas. En medio de la conmemoración de la salud, comida, amor, música, danza y fantasías/utopías;





“se abren y despliegan las múltiples bandas de un futuro descolonizado por la mercantilización” (Scribano; Magallanes; Boito, 2012, p. 12). Así los buenos vivires emergen como una posibilidad real, tangible y orientadora, para sanar, cuidar y disfrutar la vida bonita.

A MODO DE RE-CREACIÓN

El Barroco Fundacional, configuró los cánones y horizontes de posibilidades de la vida social latinoamericana, como parte de la modernidad capitalista, colonial y patriarcal. La codigofagia es el dispositivo esencial para procesar la diversidad multidimensional, bajo parámetros de clases, raza y género; desde los siglos XVI-XVII. La codigofagia se mueve bajo dos tendencias, la de la guerra o apartheid y la de la conciliación; disputa que se resuelve en la búsqueda por solucionar la reproducción de la vida comunitaria en crisis. Dichas fuerzas poseen orígenes ambiguos, tanto europeos como americanos.

Lo cierto es que, el barroquismo latinoamericano, se caracteriza por un modo de sentir, hacer y pensar “enraizado en la experiencia sensible y se significa sobre todo mediante expresiones artísticas (poesía, teatro, música, imágenes, pero también la comida y la bebida)” (Aguirre, 2021, p. 70). Nuestra lógica, o principio estético-dramático-sacramental, involucra la participación activa de las fiestas y de las Imágenes Sagradas, como elementos centrales en la reproducción de la vida comunitaria o en su formación estética-sentimental.

El Barroco Fundacional de la modernidad capitalista, colonial y patriarcal sufre una serie de actualizaciones, modernizaciones y críticas a lo largo de nuestra historia: Neobarroco Ilustrado, Neobarroco Republicano y Neobarroco Neoliberal. En este contexto, las transformaciones de raíz se relacionan con un pensamiento del rastro, la búsqueda de una “raíz diversa” (Glissant, 2002, p. 25). Se trata del *retombée* de Sarduy, entendido como una “causalidad acrónica, isomorfía no contigua o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe” (Sarduy, 1999, p. 1196). Se trata de la emergencia emancipatoria de las tradiciones oprimidas por la modernidad vigente o la construcción intercultural y plurinacional de nuestras sociedades.

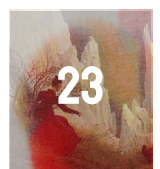
La existencia de tradiciones oprimidas se traduce en proyectos decoloniales que también son constitutivos de la Modernidad (Mignolo, 2011). Es decir, hay “teorías nativas que (...), no sólo afirmando sino promoviendo un tipo de ‘mezcla’ que, de algún modo, anula las singularidades de aquello que se mezcla: (...) ‘contramestizaje’” (Goldman; Pazzarelli, 2015, p. 2) o la contra conquista. Desde las periferias han surgido no sólo resistencias sino alternativas, estas aún no han logrado configurarse objetivamente como una utopía en construcción. La




dimensión teológica-estética de las comunidades son esenciales para movilizar las posibles emancipaciones. Significa romper el pretendido monopolio que posee la Iglesia/familia, Estado y mercado en la administración de los ritos (fiestas religiosas + imágenes sagradas) esenciales para nuestras comunidades, con el fin de liberar las potencias comunitarias que sostienen y recrean lo común.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor. *La Teoría Estética*, Lisboa: Ediciones 70, 1970.
- AGUIRRE, Federico. La lógica estético-sacramental de la fiesta religiosa. *Alpha*, v. 53, 2021, p. 65-88.
- ALVARADO-BORGOÑA, Miguel. *Scielo*. 2016. Disponible en www.scielo.cl/pdf/cmoebio/n57/art08.pdf. Consultado el: 04 jan. 2026.
- AMENÁBAR, Isabel. Arte Festivo Barroco: un legado duradero. *Laboratorio de Arte*, v. 10, 1997, p. 211-231.
- BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. México: Alianza, 1990.
- BATALLA, Guillermo. El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial. *Plural*, v. 2, n. 3, 2019, p. 15-37.
- BENJAMIN, Walter. Tesis de Filosofía de la Historia. En BENJAMIN, Walter. *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1968.
- BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. *The essence of neoliberalism*. Paris: Le monde diplomatique, 2002.
- CAMPOS, Maximiliano. La Fiesta: Utopía, Historia y Derecho a la Vida. *Revista de Historia Social*, v. 2, n. 7, 2003, p. 73-94.
- CHIAMPI, Irlemar, *Barroco y modernidad*. Quito: FCE, 2001.
- CÓRDOVA, Carlos, *Simulacra divina*. Cuerpo, visión e imagen en la religiosidad barroca. Quito: Época, 1994.





COSTA, Everaldo; MONCADA, José. Decolonialidad originaria latinoamericana y condicionamiento barroco. *Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía*, v. 30, n. 1, 2021, p. 3-24.

CRUELLES, Pujol, Ciudad, fiesta y poder en el mundo contemporáneo. *Liminar, Estudios Sociales y Humanísticos*, v. IV, n. 2, 2006, p. 36-49.

CRUZ, Isabel. *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago, Ediciones UC, 1995.

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, París, Buchet-Chastel, 1967.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio; ORTIZ, Fernando; KARDEC, Allan, Transmigración y transculturación. *Latin American Literary Review*, v. 25, n. 50, 1997, p. 69-85.

DOMÍNGUEZ, Simon. La experiencia barroca de la modernidad latinoamericana entorno al pensamiento de Bolívar Echeverría. *Revista Latina de Sociología (RELASO)*, 7, 2, 2017, p. 1-16.

DURKHEIM, Emily. *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Colofón, 2019.

ECHEVERRÍA Bolívar. *La modernidad de lo Barroco*. México: ERA, 1988.

ECHEVERRÍA Bolívar. *Juego, arte y fiesta*. Quito: Flacso, 2002.

ECHEVERRÍA Bolívar. *Arte y utopía*. México: Itaca, 2003.

ECHEVERRÍA Bolívar. *Vuelta de Siglo*. Caracas: El perro y la rana. 2005

ECHEVERRÍA Bolívar. *Antología Bolívar Echeverría: Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011.

ECHEVERRÍA Bolívar. *Archivo Bolívar Echeverría*. 2023.

ECO, Umberto; IVANOV, Viacheslav; RECTOR, Mónica. *Carnaval*. México: FCE, 1989.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1981.

ESTERMANN, Josef. *Filosofía andina: Sabiduría indígena para un mundo nuevo* (Segunda edición ed.). La Paz: Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología, 2006.

FIGUEROA, José. El Partido Independiente de Color: humanismo negro, racismo biológico y relativismo cultural. En ALMEIDA Yulexis, Figueroa José, Jochen Kemner, *Anti-racismo y republicanismo negro en Cuba*. 2023. Buenos Aires: Clacso, p. 139-162.

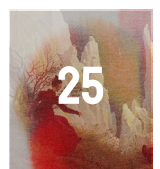
GADAMER, Hans, *Verdad y método II*, Salamanca: Paidós, 1999.

GALLARDO, Julio. Comunicación, cultura y sincretismo religioso para una lectura interpretativa del Arcángel San Miguel en La Fiesta de los indios caciques de Calbuco (Chile) caciques De Calbuco (Chile), *Revista Signa*, 26, 2017, p. 539-558.





- GEERTZ, Clifford. *La Interpretación de las Culturas*. Barcelona, Gedisa, 2003.
- GLISSANT, Édouard. Introducción a una poética de lo diverso. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- GOLDMAN, Marcio; PAZZARELLI, Francisco. XI Reunião de Antropologia do Mercosul: Diálogos, práticas e visões antropológicas do sul. 2015.
- GRUZINSKI, Serge. *La Guerra de las imágenes De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- GUANCHE, Juan, El estigma del discurso colonial. *Espacio laical*, v. 3, n. 4, 2016, p. 75-82.
- GUANCHE, Juan. Researchgate, 2023. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/341287455_Avatares_de_la_transculturacion_ortiziana. Consultado el: 06 fev. 2026.
- GUERRERO, Gustavo. *Severo Sarduy y Bolívar Echeverría: ética y estética del Barroco en la América Latina de finales del siglo XX*. En UGALDE, Sergio; OTTMAR, Ette. Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios, 2016, Madrid, Iberoamericana.
- HERRERA, Lizardo. La Churona y la réplica neobarroca: Archivos de la Filmoteca, 2013, p. 72-89.
- HUIZINGA, Joan, *Homo ludens. El juego y la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943.
- ISOLA, Laura, Tres Tristes Tigres o El Ensayo Sobre La Cubanidad En Ortiz, Sarduy y Piñera. *ALEA*, 19, 1, 2017, p. 64-75.
- LAFAYE, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: La Formación de la Conciencia Nacional en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- LLANOS, Fidel, Fiesta y vida. *Aisthesis*, v. 38, 2005, p. 92-98.
- MACHADO, Álvaro. Fête, baroque et culture ouverte dans le roman. En GÜRTTLER, Karin; SARFATI-ARNAUD, Monique, *La Fête en Question*. Montreal: Universidad de Montreal, 1980. p. 167-176.
- MALINOWSKI, Bronislav. Introducción Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. En ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Santa Clara: Universidad Central de Las Villas, 1963. p. 3-10.
- MARAÑÓN, Boris. Crisis Global y Decolonialidad del Poder: La emergencia de una racionalidad liberadora y solidaria. En MARAÑÓN, Boris. (Coodinador), *Buen Vivir y descolonialidad*. Crítica al desarrollo y la racionalidad instrumentales. Mexico: UNAM, Instituto de Investigaciones Económicas, 2014. p. 20-59.





MARCUSE, Herbert, *La Dimensión estética*. Crítica de la ortodoxia marxista. Madrid, Nueva Biblioteca, 2007.

MARTÍNEZ, José. Fiesta, ritual y símbolo: epifanías de las identidades. *Zainak*, v. 26, 2004, p. 33-76.

MARTÍNEZ, Luz. Barroco y Transhistoriedad en Latinoamérica. *Revista Chilena de Literatura*, v. 89, 2015, p. 185-212.

MIGNOLO, Walter. Decolonialidad. En DUSSEL Enrique, *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y latino (1300-2000)*. México: Siglo XXI, 2011, p. 659-672.

MORAES, María e TORRES, Saturdino, Sentipensar bajo la mirada autopoietica o cómo reencantar creativamente la educación. *Creatividad y Sociedad*, v. 2, 2002, p. 41-56.

PAZ, Octavio. Entre Orfandad y Legitimidad. En Lafaye, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe la formación de la conciencia Nacional en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 10-22.

PELLEJERO, Eduardo. Ver para creer. El arte de mirar y la filosofía de las imágenes. *Aisthesis*, v. 56, 2014, p. 27-38.

RAMOS, César Miguel. Bolívar Echeverría: modernidad barroca latinoamericana. *Cadernos Prolam/USP-Brazilian Journal of Latin American Studies*, v. 20, n. 39, 2021, p. 28-53.

REAL ACADEMÍA ESPAÑOLA. *Real Academia Española (RAE)*, Madrid, 2014.

RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración III*. El tiempo narrado. México: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

RODRÍGUEZ-PLAZA Patricio. La Fiesta Ritual: Valor Antropológico, Estético, Educativo (XVI Temporada de arte). *Aisthesis*, v. 33, 2000, p. 233 - 236.

ROIZ, Miguel. Fiesta, comunicación y significado. En VELASCO, Honorio; Rodriguez Salvador, *Tiempo de fiesta*. Ensayos antropológicos sobre las fiestas en España, Madrid: Trescañete. 1982. p. 95-150.

ROSAS, Luis. El neobarroco: crítica a la modernidad capitalista. *Cuadernos del CILHA*, 2023, p. 1-28.

ROUANET, Sergio. Apresentação. Em: BENJAMIN, Walter. *Origen do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 11-47.

RUBIAL, Antonio. *La santidad controvertida*. Hagiografía y conciencia criolla alrededor de los venerables no canonizados de Nueva España. México: UNAM, 1999.



- RUBIAL, Antonio. *La hermana pobreza*. El franciscanismo: de la Edad Media a la evangelización novohispana. México: UNAM, 2000.
- SARDUY, Severo, *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.
- SARDUY, Severo. *Obra Completa (Vol. 2)*. Madrid: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1999.
- SCRIBANO, Adrián, MAGALLANES, Graciela, e BOITO, María, *La fiesta y la vida Estudios desde una sociología de las prácticas intersticiales*. Buenos Aires: Ciccus, 2012.
- TORRES, Mónica. El reverso de la fiesta. *Virtualia*, v. 17, 2008, p. 1-5.
- TROYA, Kennedy, *La Fiesta Barroca en Quito*. Procesos Revista ecuatoriana de historia, 9, 1996, p. 3-20.
- TUDELA, José. El ajiaco, una metáfora culinaria sobre la cubanía (a propósito de la inmigración canaria a cuba: 1880-1930). *XIII Coloquio de Historia Canario-Americana; VIII Congreso Internacional de Historia de America: (AEA; 1998)* / coord. por MORALES Francisco, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000. p. 2621-2639.
- TURIENZO, Saturnino. Pensamiento barroco, proyecto intelectual ambiguo con atención especial al pensamiento práctico. *Cuadernos salmantinos de filosofía*, v. 16, 1989, p. 201-240.
- VALAREZO, José. *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito, Fondo de Editorial Ministerio de Cultura, 2009.

NOTAS

- 1 La investigación que da lugar a este artículo contó con financiamiento de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – (CAPES), Brasil – Código de Financiamento 001.
- 2 1. f. Ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente (Real Academia Española, 2024).
- 3 Lo denomina como Barroco de Indias (S.XVI – Primera globalización).
- 4 Lo denomina como Barroco americano (desde la primera mitad del siglo XX)
- 5 Lo denomina como Capitalista Dependiente.
- 6 Considera que, es la primera expresión del Neobarroco (siglo XX y XXI; segundo y tercer estadio globalizador experimentados por nuestra cultura), concordante con el periodo de la propuesta del neobarroco de Sarduy.

