

AÑO 1 N°1 PRIMAVERA 2012

TRABAJOS

Neo, post, ultra, pre, para, contra, anti. Modernidad, barroco y capitalismo en el arte contemporáneo mexicano. *

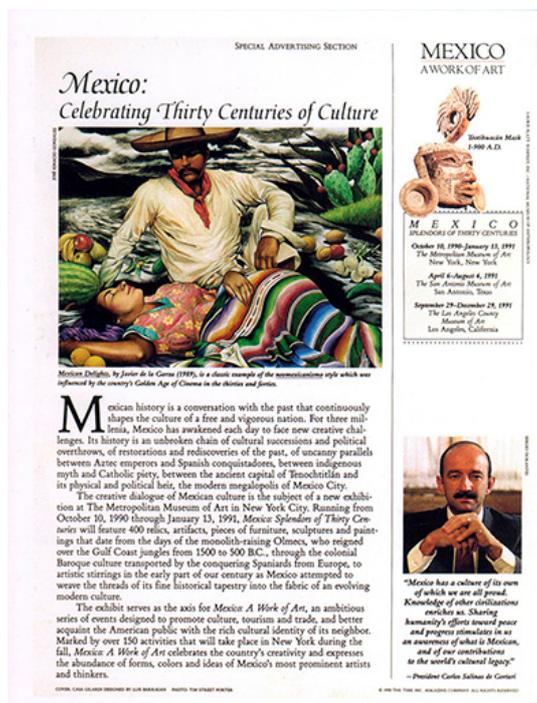
Jorge Luis Marzo

Las exposiciones México: Esplendores de treinta siglos y The Bleeding Heart se desarrollaron en el marco de una serie de actividades culturales realizadas por el estado mexicano junto a algunas entidades privadas entre 1980 y 1990. Estas manifestaciones catalizaron, desde la etiqueta de la posmodernidad, la fracturación del modelo identitario nacional elaborado por el estado mexicano a lo largo del siglo XX.

En este texto se describe cierto tipo de respuestas ante una situación política y económica como la mexicana, cuya transformación fue patente con el fin del estado priista, y que conllevó un importante debate sobre el carácter de lo mexicano en un entorno ultraliberal.

En 1990 el gobierno de México presentaba en el Museo Metropolitano de Nueva York *México: Esplendores de treinta siglos*, una vasta exposición sobre la cultura mexicana que itineraría también por San Antonio (Texas), Los Ángeles, Monterrey y Ciudad de México. La muestra se dividía en tres grandes áreas temáticas: la cultura prehispánica, el barroco colonial y la modernidad. Si bien no era la primera vez que el gobierno planteaba el patrimonio virreinal como fuente de la mexicanidad, sí que fue el disparadero de un evidente cambio de rumbo institucional respecto de la marca identitaria nacional. Las autoridades del país pasaban a manifestar claro y alto que lo colonial (el barroco) ya no era un problema en un mundo colonizado que vive en y de las fronteras, tanto físicas como culturales. Unas fronteras que se abren en los mercados y en las que operará la administración de Carlos Salinas de Gortari hasta la firma definitiva del Tratado de Libre Comercio en 1992. Esa frontera, que acabó siendo llamada posmoderna y posmexicana –probablemente porque la gran mayoría de mexicanos ni se enteraron– tenía mucho que ver con la nueva actitud de México frente al nuevo mercado global de iconos culturales. 1

En 1991, el Instituto de Arte Contemporáneo (ICA) de Boston presentaba la exposición *El corazón sangrante (The Bleeding Heart)*, comisariada por tres importantes curadores del momento, 2 en la que se exhibía la obra de diversos artistas contemporáneos mexicanos, latinoamericanos y estadounidenses. La muestra planteaba una liberación del sentido interpretativo de las identidades y subrayaba la antimodernidad, la paramodernidad, la contramodernidad de lo mexicano como perfectos argumentos para gestionar la posmodernidad. En la frontera, el mestizaje es patente y no se borra. Y además, se cuece durante siglos, como un corazón sangrante. México, venía a decirse, siempre ha sido posmoderno. Me fascina como escribe este hombre...!



Anuncio aparecido en la revista Time el 15 de octubre de 1990

Estas exposiciones son solo dos ejemplos de una serie de actividades culturales que se emprendieron a lo largo y ancho del país a finales de los años 1980 y durante toda la década siguiente. Se hicieron también muchas exhibiciones en museos de los Estados Unidos, en un momento en que las instituciones culturales de aquel país se mostraban más sensibles a la causa multicultural, entre otras razones a causa de un aumento espectacular de la inmigración. 3 En conjunto, todas estas manifestaciones artísticas, catalizaron un mismo estado de cosas, aunque desde perspectivas distintas: la fracturación del modelo identitario nacional elaborado por el estado mexicano a lo largo del siglo XX. Sin embargo, una gran parte de ellas apostaron por una definición posmoderna de las salidas que podían ofrecerse. La

posmodernidad sirvió a unos y a otros para reivindicar un modelo "excepcionalista" de la cultura frente al proceso ultraliberal y globalizador en el que México comenzó a sumirse desde mediados de la década de 1980.

Desde luego, este no fue un proceso que se produjera únicamente en México: otros muchos países también recogieron la etiqueta de la posmodernidad a fin de cuestionar determinados andamiajes culturales, políticos y económicos procedentes de la modernidad. España y México, por ejemplo, se espejan singularmente bien en cuanto revisamos algunos de los relatos producidos en el arte, en el marco de un proceso de deconstrucción posnacionalista. Pero en el caso de México el debate se planteaba en términos más complejos si cabe, dada la asunción de que la historia cultural del país estaba marcada por su propia colonialidad, que era el resultado de un trasiego permanente de fronteras y herencias. Al igual que otros países latinoamericanos, como Ecuador, Perú, Cuba, Chile, Argentina, sin olvidar España, el relato cultural se había conformado por su presencia periférica en el cuadro de la modernidad. Cuando la posmodernidad comienza a plantear la ruptura en la dinámica centro-periferia, entre presente e historia, las tentaciones de reescribir ciertas herencias culturales fue insuperable. El papel de "lo barroco" se convertirá en uno de los ejes centrales de todo el debate. El barroco simbolizaba la dimensión mestiza, o multicultural, de una cultura de frontera: emblematicaba las tensiones entre arte alto y arte bajo, preconizaba un universo de simulacros cuyos sentidos no eran unívocos, ponía sobre el tapete la presencia viva de modelos culturales y de reflexión que, gracias a una ética de la estética, podía confrontar la brutal racionalidad de los mercados, ahora extendidos globalmente. La posmodernidad sólo podía definirse por su cualidad neobarroca: así lo asumieron muchos de los protagonistas que activaron aquellos debates.

La asociación que se hizo de los dos términos no fue, desde luego, unidimensional: las preguntas y las respuestas fueron de índole muy variada, pero tampoco es menos cierto que casi todas ellas abrazaron un intento de definir lo contemporáneo mexicano a partir de una reescritura del pasado con la mirada puesta en redefinir cuál era el estilo posmoderno y posthistórico de México. Los supuestos palimpsestos en los que se interpretaba el barroco y lo barroco servirán para promocionar una imagen neobarroca de la nación. Para el estado, sumido en un creciente proceso de privatización y adelgazamiento, la tradición barroca servía para canalizar los imaginarios sostenidos por las nuevas élites empresariales y financieras, la mayoría profundamente conservadoras a la par que muy interesadas en el mercado patrimonial que se abría. Para buena parte de la clase intelectual y del tejido artístico, lo neobarroco sirvió para revolver el discurso de las grandes verdades nacionales heredado durante décadas de priismo y de una academia a su servicio. Pero aunque ambas dinámicas ofrecían una interpretación singularmente distinta, el hecho es que las dos bebían de las mismas fuentes, lo que aceleró demasiadas coincidencias, no siempre del todo deseadas.

Durante las próximas líneas vamos a explorar la constitución de estos relatos con el propósito de acertar a ver las diferencias y lugares comunes entre ellos, cómo operaron en el mercado de marcas identitarias que se abría en aquellos días, cómo legitimaron sus posiciones y sobre la base de qué argumentos. En definitiva, qué función se otorgaba a la cultura para convertirse en un modelo alternativo al pasado reciente y en una fórmula para desplegar la idiosincrasia histórica de la nación en un mercado en el que se tambalean esencialismos y grandes relatos.

México: Esplendores de treinta siglos se enmarcaba en un conjunto de operaciones promocionales y diplomáticas de altos vuelos encaminadas a reforzar y legitimar una serie de dinámicas entonces en curso. Por un lado, se pretendía anunciar el fin de la crisis económica por la que México atravesó durante la década de 1980, pero sobre todo se trataba de influir en el proceso de constitución del Tratado de Libre Comercio (TLC) con los Estados Unidos y Canadá, iniciado en 1986, firmado en 1992, y finalmente ratificado en 1994.

Se hace obligado recordar las fuertes reticencias que el tratado provocó en amplios sectores sociales, políticos y económicos en los tres países norteamericanos, por diferentes motivos y en defensa de variados intereses. En México, los principales temores venían de la más que previsible pérdida de competitividad agrícola frente a los productos subsidiados de los socios del norte; de la derogación del artículo 27 de la Constitución mexicana a la que obligaba el tratado, una disposición que había servido de protección frente a la venta o privatización de las tierras comunales indias; y de la conversión definitiva de México en un territorio de "maquiladoras", que es como se denominan desde los años 1960 las fábricas que importan materias en bruto a fin de procesarlas para la exportación, todo ello en detrimento de una política propia de desarrollo industrial. El problema agrícola y de las tierras comunales asociado al TLC se constituyó en uno de los gérmenes de la revuelta zapatista en Chiapas, en 1994, iniciada precisamente el día en que entraba en vigor el tratado.

Al mismo tiempo, la presidencia del priista Carlos Salinas se encontraba marcada por dos cuestiones nada menores: la primera, el "pucherazo" electoral de 1988, en el que se manipularon flagrantemente los datos de la votación que indicaban la victoria del candidato Cuauhtémoc Cárdenas, del Partido de la Revolución Democrática (PRD), una escisión del PRI (Partido Revolucionario Institucional, en proceso de claro declive); y en segundo lugar, el gigantesco proceso de privatizaciones emprendido bajo su mandato, que afectó especialmente las comunicaciones y la banca, que abrió las puertas a grandes corporaciones españolas y estadounidenses y que cancelaba el principal argumento nacionalista de los más de 60 años ininterrumpidos de gobiernos del PRI.

En esta encrucijada de intereses hay que interpretar la muestra presentada en el Met de Nueva York. *Esplendores de treinta siglos* pretendía jugar a muchas bandas, engrasar engranajes dispares, y ofrecer un renovado relato de la cultura del país que pudiera acomodarse tácticamente a los objetivos estratégicos del régimen y de sus nuevos aliados.

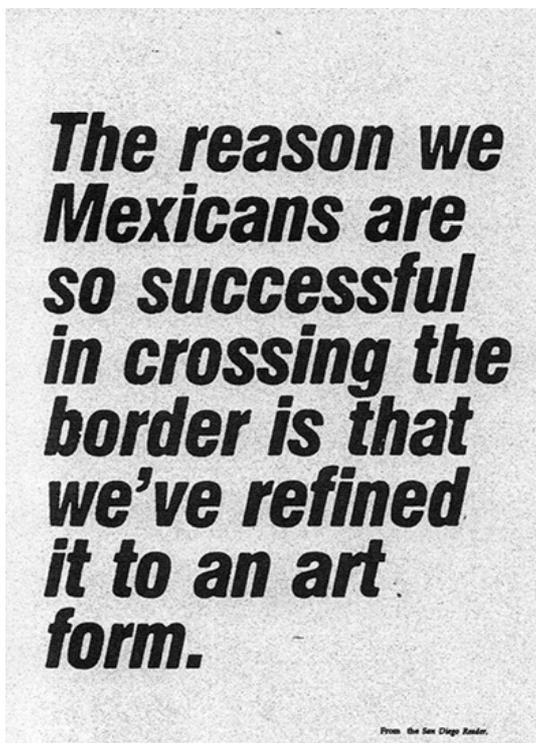
Durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, una gran parte de la oficialidad cultural hizo suya la causa colonial, en especial la relativa al patrimonio, dado su previsible impacto urbanístico y comercial. La apuesta por un turismo urbano, más allá de las playas de Cancún y Acapulco, ya iniciado a finales de los años 1960, se verá notablemente impulsado por grandes inversiones urbanísticas en los centros históricos coloniales de muchas ciudades. El acercamiento a la iglesia por parte de los últimos gobiernos del PRI, producirá unas mejores relaciones en las negociaciones patrimoniales y en las políticas de restauración. La privatización masiva de los activos públicos permitirá que los grupos conservadores, muy vinculados a la iglesia, se sientan menos cohibidos y comiencen a sacar sus fondos pictóricos. Corporaciones mediáticas como Televisa –una de las principales impulsoras de *Esplendores de treinta siglos*– y los bancos, ahora en manos privadas, jugarán un papel muy importante en la explotación simbólica del patrimonio, restaurando edificios significativos de los centros históricos coloniales, devolviendo un gran esplendor a la arquitectura virreinal. Estos bancos y fundaciones privadas, de fuerte acento conservador e hispanista, verán en la arquitectura colonial de los siglos XVII y XVIII la representación perdida de sí mismos, dando pie al uso de la imagería religiosa como símbolo de status económico y cultural. Las fundaciones bancarias sacan a la luz sus fondos de pintura y retablos barrocos, mientras grandes empresarios como Carlos Slim fundan impresionantes colecciones y museos (Museo Soumaya) dedicados al arte colonial. El gran auge del tráfico legal e ilegal de obras de arte coloniales, un negocio internacional de enorme rentabilidad, engrasará, si cabe más, toda la maquinaria.

Por cierto, que este proceso "barroquizador" por parte de la política oficial del estado no será exclusivo de México. A finales de la década de 1970, también las dictaduras militares y económicas implantadas en países como Chile, Perú, Bolivia o Uruguay, predicaron las virtudes del barroco. Estas dictaduras, fundamentalmente oligarquías conservadoras neoliberales, abundarán en el barroco como nexo de unión popular y populista, y no menos importante, como reponedor de perspectivas catolicistas deseosas de desmemorar y desideologizar prácticas de izquierda. En realidad, buena parte de los discursos neobarrocos en el arte contemporáneo latinoamericano tendrán bien en cuenta esto, para ofrecer el contraste de una defensa de lo barroco pero planteado como contrarrelato de multiculturalidad, como factor de ruptura y de contestación.

Así, *Esplendores de treinta siglos* se planteó como un discurso nacional pero que redefinía el nacionalismo ya fuera de los cánones impuestos por el priismo. El discurso sobre el mestizo, como núcleo y garante de la mexicanidad, pasa a convertirse en un relato del mestizaje. En realidad, se actualizaba una ecuación cultural aparecida ya en los años 1960, y simbolizada en la construcción del gran Museo Nacional de Antropología en la ciudad de México, en el que, del indigenismo se celebraba su imperio azteca, no a los indígenas en sí.

A través de la apelación al barroco como proceso histórico de intercambio, se blandían como propios los procesos de mestizaje, pero ya no a los mestizos *per se*. El barroco resurge así como un proceso que, como ha señalado la crítica de arte y curadora Patricia Sloane, "puede no responder a una estructura interna específica, sino que más bien representa una manera de construir los discursos y de presentarlos", ⁵ esto es una cierta forma de ser. En el relato internacional del multiculturalismo de aquellos días, las instituciones mexicanas se aprestaron a ofrecer el barroco como una dinámica aglutinante de diversidades. Ya no se trataba de constituir el mestizaje como norma cultural del estado, sino de vender las bondades del mestizaje como discurso internacional para subrayar la comunión propuesta por las élites dominantes desde una posición nuevamente ilustrada. Las nuevas capas empresariales, políticas y financieras adoptaron el barroco como forma de recordar el mecenazgo aristócrata que hizo posible lo barroco como sendero en donde reunir a toda la nación, en donde recrear una cultura capaz de ofrecer a las clases bajas, la bandera de la representación popular y a las clases altas el beneficio de su tutela garantista.

La naturalización social con la que se habrían asumido los procesos creativos de las diversas capas socioculturales de la nación, situaban la cultura de México como un dispositivo perfecto a la hora de encarar lo multicultural. El mejor botón de muestra de esta proyección es el título que recibió el conjunto de actividades culturales que acompañaron la exposición en Nueva York: *Mexico: a Work of Art (México, una obra de arte)*. Al referirse a México como una obra de arte en su totalidad, se pretendía desplegar una lectura de nuevo esencialista y excepcionalista de la realidad histórica mexicana, no muy alejada de la imperante en el país desde los años 1940, esto es, la cultura y el arte son el baluarte de la nación frente a los avatares de la historia. En esta contradicción quedaron atrapados muchos de los discursos posmodernos del poder, y también hacia ella apuntaron muchos dardos de la creación independiente.



Maria Eraña y Carmela Castrejón, 1989

deberíamos, sin embargo, presuponer que ese debate sobre las formas nacionales era enteramente nuevo. De hecho, había flotado largo tiempo en el ámbito de las políticas culturales. ⁶ Finalizado el decenio revolucionario (1910-1920), y como respuesta a los graves desgarros sociales a los que había sido sometido el país, algunos investigadores e intelectuales eminentes abundaron mucho más en la construcción nacionalista del pasado. Manuel Toussaint, en la década de los treinta, manifestará que "el barroco es la expresión genuina de lo mexicano", entre otras razones, por el carácter popular del estilo y, por tanto, por ser un vehículo idóneo de expresión mayoritaria. El pintor y escritor Gerardo Murillo (Dr. Atl), marcará también la academia y el imaginario popular gracias a sus estudios sobre artes populares e iglesias de México (1921-1925), en los que define a la cultura mexicana como fundamentalmente barroca. De esta manera, las tesis de los historiadores nacionalistas surgidos de la Revolución, que defendían al barroco como el estilo cuajado por el pueblo, chocaron ruidosamente con los argumentos procedentes del siglo XIX independentista, que había leído el barroco en términos antinacionales, y con las fuertes tendencias revolucionarias más vinculadas a lo indigenista que al barroco religioso.

Los vaivenes sobre la posición oficial del nuevo estado mexicano salido de la Revolución respecto del estilo nacional se observan con gran precisión en los diferentes pabellones que México realizó para diversas exposiciones y ferias internacionales. ⁷ Hagamos un somero repaso. ⁸

Para la Exposición parisina de 1889, México presentó un pabellón a modo de homenaje a las culturas antiguas del país, en especial a la azteca, pero presentadas bajo los códigos de una arquitectura afrancesada que reflejara el cientificismo de las élites del Porfiriato, la dictadura presidida por el general Porfirio Díaz entre 1877 y 1911.

Para la otra gran exposición parisina de 1900, México se proyectó, sin embargo, con un discurso diferente: se trataba de parecer una nación tan moderna y evolucionada como las europeas, y se apostó abiertamente por un estilo neoclásico industrial. Incluía alusiones a la Independencia, la Reforma y la "Pax" porfiriana como las etapas históricas del México moderno.

En 1901, México presenta en la Feria de Buffalo, Estados Unidos, un pabellón que abandona los modos clasicistas y vincula su imagen a una suerte de eclecticismo en el que imperan alusiones hispánicas y moriscas.

No obstante, será en la Exposición de Río de Janeiro en 1922-1923, organizada con motivo del Centenario de la independencia de Brasil, cuando podemos apreciar un giro copernicano de orientación. La Revolución está prácticamente finalizada. El nuevo Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, impulsa personalmente un pabellón de estilo colonial. Vasconcelos promovía en aquellos días una práctica artística evangelizadora del estado, que recogiera la raíz popular de la expresión nacional, cuyos orígenes él veía en el barroco novohispano. El edificio era nada más y nada menos que un palacio colonial con el pórtico propio de una iglesia. Y en el centro del mismo, en vez de imágenes religiosas, un escudo de México, con el águila, la serpiente y el nopal, sacralizando la nación mexicana, en sintonía con la función "nacional" de la imagen de la Guadalupe, impulsada por "lo popular".

En 1929, la lucha revolucionaria ha acabado y México acude a la Exposición Iberoamericana de Sevilla con un discurso de autoafirmación nacional, tamizado de guiños hispanistas dirigidos a sus vecinos del sur y a las autoridades españolas, un tanto preocupadas por la actitud antieclesial del nuevo régimen mexicano. Sin embargo, no acude con ningún proyecto neobarroco, sino con un pabellón bajo la etiqueta de "neomaya", combinado con sobrios elementos modernos.

Acabamos de ver un ejemplo de esa compleja búsqueda por transmitir cuál es la imagen del país. Aún en los años 1950, los titubeos continuaban, como se pudo apreciar con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que intentará fijar el barroco, junto a lo prehispánico, como telón de fondo que justifique las prácticas contemporáneas apoyadas oficialmente. Fernando Gamboa, fundador del INBA y de varios museos, lleva a la Bienal de Venecia a Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, planteando el horizonte institucional del arte contemporáneo mexicano en clave de herencias pasadas. En 1952, Gamboa presenta en París la exposición *Arte mexicano del pasado y del presente*, en donde, a pesar de presentar lo barroco como una de las fuentes en las que bebe la mexicanidad, sigue premiando la herencia prehispánica como motor de la creatividad moderna. No obstante, el recurso de la espiritualidad innata de las formas históricas mexicanas, acabará abriendo la puerta a una percepción del barroco como espacio mental en donde constatar la ritualización artística de la nación.

En este sentido, es de destacar que, aunque a lo largo de las décadas de 1930 y 1940, ya se inició una progresiva nacionalización del barroco a cargo de influyentes intelectuales como el Dr. Atl o José Vasconcelos en México, será sobre todo en la Cuba de los años 1950 en donde se comenzarán a armar discursos más sólidos, y en los que ya podemos vislumbrar los pozos? de lo que, con el tiempo, constituirá el núcleo duro conceptual de la posmodernidad latinoamericana, y desde luego mexicana, como vamos a tratar de ver ahora.

En los años 1950, Alejo Carpentier, José Lezama Lima o Nicolás Guillén emprenderán una influyente singladura probarroca con la intención paralela de quitar las interpretaciones negativas que del estilo tenían las autoridades cubanas, en especial las recién salidas de la Revolución, que lo asociaban a lo colonial. ⁹ Al mismo tiempo, definieron el surrealismo como una actualización del barroco como característica esencial de América Latina, lo que conllevaba una relación de igualdad, y ya no de dependencia, con la vanguardia europea, al hilo de lo que Breton o Artaud habían declarado sobre el surrealismo innato de la cultura mexicana en los años 1930. Así, Carpentier sostendrá que el surrealismo es "el pan nuestro de cada día" del alma latinoamericana. El objetivo era retomar la crítica de la racionalidad poscolonial y convertirla en un argumento de orgullosa identidad paramoderna.

Será en ese caldo de cultivo, ya en los años 1960, cuando las apelaciones al barroco adquieran tintes más sólidos, sobre todo gracias a la enorme influencia ejercida por los movimientos literarios latinoamericanos que defendían el estilo de "lo real maravilloso" como potencial discurso de una modernidad propia, o mejor dicho, de una contramodernidad propiamente americana. La idea de "lo real maravilloso" había sido desarrollada por Carpentier a finales de la década de 1940, siendo actualizada una década más tarde en la etiqueta "realismo mágico", que recibirá gran atención internacional gracias al "boom literario" latinoamericano.

Decía Carpentier: "Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América", ¹⁰ y que "el legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco". ¹¹ Lezama Lima, ¹² o el mexicano Carlos Fuentes, abogaron por una interpretación del barroco como el arte de la contraconquista, como la estética que debía dismantelar la cultura hispánica y acabar con el lastre colonial. El regreso del barroco aparecía, entonces, como el retorno de lo suprimido por la ilustración y la modernidad europeas. El barroco americano debía ser arma contracultural, dada la permeabilidad del estilo, que siempre había demostrado cómo las orientaciones europeas quedaban superadas por la reapropiación que de ellas hacían las capas populares americanas.

A partir del, o en paralelo con el "realismo mágico", muchos escritores y artistas plantearon las tradiciones barrocas como un arma contracultural frente a las hegemonías europeas y anglosajonas. El éxito de la marca fue tal, que hubo que esperar años para que aparecieran manifestaciones de oposición.

El sociólogo chileno, José Joaquín Brunner, ha interpretado el realismo mágico del siguiente modo: "El *macondismo* [en referencia a Macondo, el pueblo de *Cien años de soledad*] consiste en interpretar a América Latina a través de las bellas artes como producto de los relatos que nos contamos para acotar nuestra identidad. El resultado es desastroso porque se llega a conceptualizar la realidad de América no por medio de los hechos reales de la historia o la economía, sino a través de un conjunto de imágenes fantásticas e irracionales". ¹³ Para el cubano Leonardo Acosta, la idea del estilo mágico "es una fórmula fácil que se ha convertido en una verdadera manía, o peor aún, en una moda que nos condena no ya a un fatalismo gráfico o histórico, sino a un fatalismo estilístico igualmente inaceptable, y que no se corresponde en absoluto con la verdad. [...] El hecho de que existan algunas obras plásticas y literarias de cuño barroco en América, no tiene nada que ver con una corriente natural, ni lógica ni inmanente". ¹⁴

Los años 1970 continuarán marcando, si cabe aún más, el debate neobarroco americano, ya como directa antesala de la explosión posmoderna de la década siguiente. Otro escritor cubano, Severo Sarduy, actualizará las tesis de Lezama y las situará en el marco de las teorías posmodernas internacionales. Sarduy estaba decidido a dismantelar la mentalidad colonial mediante el uso de recursos barrocos como la simulación, el artificio, la ambigüedad y lo carnavalesco. Pero, a diferencia de Lezama y de Carpentier, que pensaban en lo barroco como una esencia natural, Sarduy aboga por una definición "artificial" de lo barroco, como una técnica, como un medio para deshacerse de imposiciones culturales claramente identificadas con órdenes sociales: "Ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación [...] Malgastar, dilapidar, derrochar lenguaje únicamente en función del placer es hoy un atentado al buen sentido en que se basa toda la ideología del consumo y la acumulación". ¹⁵

La década de 1970, también vendrá señalada por los movimientos populares y estudiantiles posteriores a 1968 que atacarán las bases sobre las que se sostenía el relato hispanizante, subrayando el inicio del llamado "indigenismo". Autores, como Mario Pedrosa en Brasil, Rita Eder en México, o Juan Hacha en Perú, asumen en aquellos días la necesidad de pensar el arte contemporáneo desde coordenadas locales. A eso responderá la Bienal Latinoamericana de Sao Paulo de 1978, con los ojos puestos en algunas de las líneas abiertas por el Tropicalismo brasileño de los años 1960 y por el Manifiesto Antropófago de los años 1920, pero será una opción que pronto será apartada, como se puede apreciar ya en la Bienal de la Habana de 1984, planteada desde la perspectiva de un latinoamericanismo barroco pero ya no indigenista.

En el caso mexicano, el divorcio entre la clase intelectual y el PRI tras la matanza de Tlatelolco en 1968, generó marcadas dinámicas de ruptura, con una crítica frontal al muralismo oficial y a la idea de la cultura como un elemento de unidad nacional, lo que en parte, dará argumentos a las tesis latinoamericanistas que buscaban en lo local alternativas de relato, y potenciará también, actitudes posmodernas urbanas relacionadas con la subversión y la prostitución de las imágenes tradicionales, en donde lo neobarroco tenía especial ascendencia.

La coincidencia de estos planteamientos con los que estaban gestándose en Europa (en autores como Omar Calabrese, Guy Scarpetta, Christine Buci-Glucksmann, Bernardo Pinto de Almeida, Michel Maffesoli, Paul Virilio, Francisco Jarauta, Gilles Deleuze, Clement Rosset, Guy Hocquenghem, Michel Onfray, René Scherer, José Luis Brea, Remo Bodei y un largo etcétera), será notable y de especial relevancia en el terreno de las artes, de la mano de las visiones fragmentarias y dislocadas que Walter Benjamin realizara sobre el lenguaje barroco, que consideraba especialmente bien dotado para persuadir a parte del pensamiento europeo sobre la quimera en la que se basaba su asumida perspectiva de unidad y linealidad. Así, cuando Calabrese definió el neobarroco como "una búsqueda de formas en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad", ¹⁶ estaba en muy buena sintonía con los argumentos planteados en América Latina en aquel mismo momento. ¹⁷

En México, la apuesta neobarroca alcanzará masa crítica a principios de los años 1980. Afirmaciones tradicionalistas como "el barroco en México no tuvo que organizarse, que surgir, ya estaba aquí, simplemente le dijimos: 'pase usted, está usted en su casa'" ¹⁸ convivirán con interpretaciones más críticas que plantearán una teoría posmoderna y neobarroca dispuesta a articular una memoria de retales, de fragmentos, que reconstituya irónicamente las formas del pasado. Esta convivencia es la que apuntábamos al principio de este texto: exposiciones como *Treinta siglos de esplendor* y *El corazón sangrante* formulaban categorías distintas de un mismo problema, pero ambas conducían a posiciones ulteriores no tan distantes: las que apuntaban que México poseía ciertos dones naturales que hacían de su cultura una perfecta candidata para protagonizar la salida de la modernidad. En esta dirección, vamos a intentar enmarcar las prácticas artísticas mexicanas de las décadas de 1980 y 1990 y su correlato interpretativo entre buena parte de la crítica.



Alejandro Arango, *Cortés y la Malinche*, óleo sobre tela, 1986

En 1987, la crítica de arte y entonces directora del Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, Teresa del Conde, publica un artículo titulado "Nuevos Mexicanismos" ¹⁹ en el que condensó algunos de los principales argumentos presentes en los cenáculos y talleres artísticos del país mediante un término que logrará gran popularidad: el "neomexicanismo". Bajo esta etiqueta se deseaba proyectar la necesidad de redefinir el imaginario simbólico mexicano tradicional a través de unos códigos heredados del *pop* pero colindantes con el expresionismo; reclamar nuevas expresiones de la identidad de clase, sexual y personal; y reivindicar el pleno derecho del arte mexicano para ser considerado en los mercados internacionales.

Así lo expresaban numerosos críticos de arte por aquellos días. Olivier Debriose hablaba de saquear la iconografía mediante el recurso de la parodia: "La parodia tiene un sentido propio, como una lógica referencial: utiliza el lugar común, lo deforma, lo estiliza, lo devuelve triturado, modificado". ²⁰ El *kitsch* será blandido como una potente arma para desvincular los íconos establecidos por la mitología oficial. ²¹ El *kitsch*, además, no era interpretado bajo claves prestadas del discurso moderno, sino bajo la luz de lo propiamente mexicano.

La estética de "los del nopal", de lo "rascuache", de lo "naco" (lo que en España se diría hortera), del "mevalismo" ²² (de "me vale madre", equivalente al "yo paso" o pasotismo de la movida española) sugería que los artistas mexicanos apostaban por unas prácticas que cuestionaran las marcadas categorías impuestas por las vanguardias y promovieran una suerte de pragmatismo radical en el que todo tenía cabida. En las comunidades mexicanas de Los Angeles de los años 1980, ser *rascuache* significaba para la crítica artística la "continuidad histórica" de lo latino, una forma de subvertir la "pureza" de la experiencia anglosajona mediante el uso reapropiativo de las imágenes y de sus significados, convirtiendo el buen gusto "anglo" en mal gusto "mestizo": "no tener trabas ni frenos, ser partidario de la elaboración y no de la sencillez, de la extravagancia y no de la austeridad. Uno prefiere más los colores llamativos (chillantes) que no los apagados, la intensidad que la insipidez, el brillo y el resplandor que la delicadeza y debilidad. El estilo rascuache recoge todo tipo de modelos, llenando todos los espacios con diseños atrevidos". ²³

La cultura popular se leía en clave de depósito de tradición imaginal, que por haber sobrevivido a todos los intentos de la alta cultura moderna para callarla o marginarla, aparecía como el espejo adecuado de un pasado nunca desaparecido. Esa tradición, barajada irónicamente, venía definida por el valor que adquiría como estrategia para "entrar y salir de la cultura global", para utilizar la conocida máxima que Néstor García Canclini acuñó en 1990. ²⁴ Esa lectura posmoderna de la tradición como capas imborrables en el palimpsesto de la historia, que ahora afloran todas sin distinción, junto a la asunción de que el estilo internacional neoexpresionista no era meramente un referente sino la quintaesencia de lo mexicano, hará del "neomexicanismo" un movimiento que catalizó muchas expectativas.

Así lo manifestaba Teresa del Conde: "La Transvanguardia es un movimiento mundial que tiene sus principales centros en Italia, Alemania, Estados Unidos y Argentina, y que en México alcanza un nivel tanto plástico como arraigado en épocas anteriores. Hay figuras de primera que podrían situarse dentro de esa tendencia. ¿Cómo es posible no avalar esa forma de expresión siendo que México es un país por antonomasia expresionista?". 25



Alejandro Arango, *Cortés y la Malinche*, óleo sobre tela, 1986
Nahum B. Zenil, *No más lágrimas*, técnica mixta sobre papel con altar barroco de madera, 1987

El "neomexicanismo" comenzó a cobrar cuerpo entre las numerosas actividades artísticas acaecidas en México a principios de los años 1980. Exposiciones como *Una década emergente*, *17 artistas de hoy*, *Salón de Espacios Alternativos o Para tanto oropel... Tiene espinas el nopal. Lo mexicano de lo mexicano* celebradas en diferentes museos de Ciudad de México entre 1984 y 1987, 26 presentaron obras de artistas como Germán Venegas, Eloy Tarcisio, Javier de la Garza o Nahum B. Zenil, que abrazaban el *kitsch* precisamente por su formulación "abyecta", aquella que puede legitimar un principio liberador de lo popular. por qué está en gris?

Lo que en realidad se planteaba era que en la fuerza de lo premoderno estaba la garantía para ser posmoderno. Una ecuación compleja y arriesgada que, si bien necesitará ser legitimada mediante laboriosos recursos intelectuales, también chocará con las antiguas fronteras de lo social y políticamente posible en el México de los ochenta.

Esto último ocurrió en el *Salón de Espacios Alternativos* celebrado en el Museo de Arte Moderno en 1987. El artista Rolando de la Rosa presentó una instalación en la que mostraba, entre otras cosas, una efigie de la Virgen de Guadalupe intervenida con la cara de Marilyn Monroe. El 23 de enero de 1988, el museo fue tomado por asalto por una multitud encolerizada que, atizada por grupos de extrema derecha, desmontó la obra mientras lanzaba loas a la virgen. El escándalo fue mayúsculo. Las contradicciones a la hora de definir los límites de ese "entrar y salir" en la construcción mitológica del país eran bien evidentes. Ello también se pudo constatar en la campaña que Televisa, el principal grupo mediático mexicano, organizó ese mismo año de 1988 sobre la Virgen de la Guadalupe, un macroproyecto populista encaminado a vertebrar al país alrededor de su santa patrona: lo *kitsch* quedó superado con creces, y así fue advertido por no pocos de los sorprendidos artistas y críticos del momento, que comenzarían poco a poco a plantearse algunas de las bases argumentales sobre las que estaban trabajando.



Javier de la Garza, *Aparición de la papaya*, óleo sobre tela, 1990

La legitimación intelectual de las prácticas posmodernas mexicanas de los años 1980 vino de la mano de una serie de críticos y curadores, cuya comodidad con el "neomexicanismo" empezaba a vacilar, precisamente, por lo que de actualización nacionalista podía esconder. En 1990, tres de las más importantes galerías privadas mexicanas presentan *Parallel Project. Nuevos momentos del arte mexicano*, con apoyo explícito del gobierno mexicano, ya que se enmarcaba en los mismos actos de promoción cultural que *Esplendores de treinta siglos*. La exposición itineró por Nueva York, San Antonio (Texas) y Los Ángeles. En el catálogo del proyecto, Alberto Ruy Sánchez, uno de los promotores intelectuales del evento, escribió lo que, en su opinión, iba a ser el eje vertebrador del arte mexicano en los años venideros, que definía como una nueva etapa en la historia del arte nacional: "Es de prever [...] que estemos asistiendo ahora al nacimiento del tercer gran momento artístico mexicano de este siglo marcado inicialmente por la pintura: el primero es el "nacionalismo" de los años veinte y treinta, en sus múltiples formas del mural al caballete, que impuso su tono durante la primera mitad del siglo; el segundo es el arte de "la ruptura" que surgió al final de los años 50, que de la acción a la parodia figurativa sigue vivo; el tercero es este nuevo 'fundamentalismo fantástico' [...] que comienza a insinuarse y a definirse desde los ochenta, aunque tal vez tendrá su esplendor y su carácter definitivo al cambio de siglo".



¿Cómo interpretaba Ruy Sánchez el "fundamentalismo fantástico"? "Nos habla de una irrupción en nuestra cotidianidad. La fantasía es rompimiento de la superficie del agua abriendo un hueco por donde surge lo inesperado; es poder entrar al otro lado del espejo y es abrir una ventana donde no la había para que puedan entrar nuevos aires: los de un nuevo lenguaje artístico".²⁷ La crítica ante este neofundamentalismo, deudor del "realismo mágico" y de lo "real maravilloso", vendrá articulada gracias al neobarroco, aunque algunas de las premisas que se utilizaron no eran tan distintas de las que se criticaban, como ahora observaremos. Así, en 1991, se presentó en Monterrey la muestra *Mito y Magia en América: Los ochenta*.²⁸

La exposición se situaba a la estela de una serie de relatos que se estaban desgranando aquellos días en diversas instituciones internacionales; *Magiciens de la Terre*, celebrada en París en 1989 y *The Decade Show*, inaugurada en The

New Museum of Contemporary Art de Nueva York ese mismo año de 1990. ²⁹ Ambas muestras –que nacieron en parte como respuesta a la polémica suscitada por exposiciones como *Primitivismo en el arte del siglo XX: Afinidades de lo tribal y lo moderno*, presentada en el MoMA de Nueva York en 1984, ³⁰ a la que se acusó de etnocéntrica– proponían una reconsideración de la función del arte en la sociedad occidental a la luz de prácticas genuinas, rituales o mágicas, poniendo la atención más en cuestiones antropológicas que en las meramente artísticas.

La exposición mexicana ofrecía la “ventaja barroca” de la cultura latinoamericana a causa de la disposición de este estilo a contaminar los conceptos artísticos, habitualmente importados de Occidente, por cualidades creativas que no siempre responden a la “obra de arte”. El barroco habría supuesto, según esta perspectiva, un proceso de estetización general de la sociedad que escapaba al estricto marco de la producción individualizada que exigía la modernidad. Si lo artístico lo impregna todo, entonces se hace difícil aplicar territorios acotados, se venía a proclamar. De esta manera, se pretendía conseguir una identificación entre los discursos cada vez más multiculturales de las instituciones internacionales y la marca propia de una cultura premoderna, e incluso antimoderna, poco menos que inmanente.

Al hilo de estas aproximaciones, se presentará la exposición con la que introducíamos el presente texto, *El corazón sangrante / The Bleeding Heart*, en The Institute of Contemporary Art en Boston. ³¹ Adelantemos que se trató del ejercicio mejor articulado hasta la fecha en pos de una legitimación neobarroca de la cultura mexicana. La exposición presentaba obras de artistas mexicanos o de ascendencia mexicana pero residentes en los Estados Unidos, y también creadores latinoamericanos y estadounidenses. ³² La curaduría corrió a cargo de uno de los principales teóricos mexicanos, Olivier Debrouse (recientemente fallecido); de Elisabeth Sussman, actual comisaria del Whitney Museum of American Art; y de Matthew Teitelbaum, que acabará de director de The Art Gallery of Ontario, el principal museo de arte moderno y contemporáneo canadiense. Por su parte, el catálogo recogía textos de algunas de las principales firmas críticas del momento. Además de los comisarios, encontramos colaboraciones de Serge Gruzinski, Carlos Monsiváis, Nelly Richard y Roger Bartra. Nos encontramos, por consiguiente, ante una apuesta de altos vuelos y refrendada por figuras importantes del *establishment* artístico norteamericano.

¿Qué es lo que plantea *El corazón sangrante*? Elisabeth Sussman intenta aclararlo cuanto antes: “[exponer el] poder específico de las imágenes en la cultura mexicana, considerando que México es prefiguración y paradigma de una sociedad de imágenes, tal y como la entiende la posmodernidad”. Y añade: “El sincretismo es en sí característica inherente de México, y de hecho es el tema de la exposición”. ³³ Esto es, México simboliza lo que la posmodernidad reconoce en lo contemporáneo, no otra cosa que la transformación del valor de la imagen en una sociedad cuya política se ha desplazado a las imágenes.

Olivier Debrouse expondrá lo que a su juicio eran las cuestiones clave para explicar el trasfondo de esa analogía: “la cultura mexicana se define en términos de constante resistencia”, ³⁴ sobre todo en referencia a los significados y sentidos de las imágenes, situadas siempre en el terreno de las fronteras. Así, el corazón sangrante, puede ser interpretado desde la perspectiva de los rituales aztecas, desde los episodios de la mística cruenta y sanguinolenta del siglo XVII, como desde las introspecciones sobre el género y la sexualidad ya propias de lo actual. ³⁵ Para Debrouse, la construcción del imaginario mexicano pasa por inyectar ciertos sentidos modernos a la cultura popular, a fin de legitimarla, pero sin olvidar que “lo que es *kitsch* y *camp* como categorías para-estéticas marginales, en México es cultura dominante”.

Como vemos, la idea del *kitsch* sigue siendo central en estos planteamientos. También Carlos Monsiváis lo plantea sin ambages en el catálogo mediante el recurso a los exvotos populares del siglo XIX y su influencia en la figura de Frida Kahlo, exponente capital de la nueva mexicanidad: los exvotos representan el acercamiento de lo popular al arte: la autenticidad y la ingenuidad.

Gracias a Frida se demuestra la identidad entre el arte moderno y la imaginería popular: “Lo insignificante en el centro del escenario. El artista latinoamericano, a diferencia de los artistas pop americanos, prefiere la autenticidad y la sinceridad populares: en el cine, en los *dancings*, en las calles demasiado pobladas, en la lucha libre y la religión, en donde hay un cierto sentido de trascendencia [...] En la imagen del corazón sangrante se ve la persistencia de la fe y la persistencia de las imágenes que explican la profundización estética de los pueblos.” ³⁶ Se recoge aquí un tropo central en muchos de los discursos neobarrocos de los años ochenta: que “a través del *kitsch* y de lo cursi se defiende el barroco como el primer gesto vanguardista”, ha afirmado Lidia Santos. ³⁷



Lucía Maya, *Sístole/Diástole*, litografía, 1986

Ese mismo gesto fue extensamente defendido por el historiador francés Serge Gruzinski, uno de los motores intelectuales más fecundos e influyentes en los estudios sobre el barroco colonial mexicano y sobre su prefiguración posmoderna desde la década de 1980. Gruzinski apuntaba en 1993 que “en el cruce de las tradiciones prehispánicas y renacentistas las obras de los pintores y de los escultores indios de México parecen a veces *collages* de estilos heteróclitos. Aquí, mestizaje se vuelve sinónimo –o prefiguración– de *kitsch*”. ³⁸

El *kitsch* sería, así, el exitoso resultado de la mezcla cultural barroca. Para Gruzinski, lo kitsch sería estratégicamente moderno, aún más, prefiguraría lo posmoderno. El producto *kitsch* surgido después de la derrota indígena conformaría el espacio fundacional de lo propiamente americano: “Hemos aquí en las antípodas del mundo protestante, que en la acumulación de las fiestas denunciaba la marca de la superstición y de la idolatría, pero es ello, justamente, lo que permitía al modelo barroco penetrar en los mundos indígena y mestizo y mantener duraderamente el consenso de las creencias y de las prácticas”. ³⁹



Dulce María Núñez, *Huitzilopochtli holandés*, acrílico sobre madera, 1990

Barroco, México, *kitsch* y posmodernidad quedan así enlazados en un discurso altamente político. El barroco, desde su punto de vista, supondría el referente necesario para comprender el universo mental y social del México moderno, mestizo y popular. Gruzinski se aproxima al *kitsch* con la mente puesta en otorgar legitimidad a esos productos *by-pass* que las élites culturales denominan nacos u horteras. Lo *kitsch* o lo *camp* supondría el puente que es necesario cruzar para promover una reapropiación de lo popular, ya que es en lo hortera en donde el debate de lo barroco tiene un alcance real y posmoderno. Alejandro Varderi ha hecho de ello bandera: "Orquestas salsosas, rumberas, parejas tangueras, baladistas, telenovelas, cómics y reinas de belleza determinan la idiosincrasia de la periferia, al tiempo que proyectan hacia los centros imágenes de un *kitsch* manufacturado, o de segundo grado, desde el cual las sociedades industrializadas nos contemplan. Por todo ello es fácil de entender porqué la narrativa neobarroca ha buscado apropiarse del *kitsch* [...] El gesto barroco hoy sirve para dramatizar irónicamente, para descentralizar las fuerzas con que el poder y la ideología oficial someten a los sectores ubicados en las orillas del sistema". 40 Para ilustrar este gesto, Varderi no duda en acudir al cineasta Pedro Almodóvar.

También Almodóvar atraerá la atención de Gruzinski. En el catálogo de *El corazón sangrante*, lo sitúa, junto al director de cine Peter Greenaway o a la cantante Alaska, como uno de los mejores ejemplos de una comunicación del gesto, del cuerpo, del sexo y de la imagen a modo de contestación frente a la comunicación masiva, empobrecida y bloqueada que se da en el ámbito político e intelectual: frente a una imagen masiva, serializada y deudora siempre de la misma imagen, Greenaway o Almodóvar la desplazan, la castigan, la insultan, confundiendo lo real con lo ficticio: alucinándola. 41 Gruzinski, además, expone sin titubeos una directa genealogía entre las sociedades americanas del siglo XVI ("fractales, desarraigadas, inestables y yuxtapuestas"), especialmente bien dispuestas hacia "una agilidad de la mirada y de la percepción, una aptitud para combinar fragmentos dispersos" con la posmodernidad y el neobarroco: "la civilización barroca colonial preparó la edad neobarroca", y pone el triunfo desmedido de la televisión en México y en Brasil como ejemplos de esa certeza. Ha dejado escrito Gruzinski: "Latinoamérica nos ofrece, desde los tiempos coloniales hasta nuestros días, muchos elementos de la posmodernidad [...] Hay que acabar con esta visión exótica de una América Latina arcaica y subdesarrollada. América Latina ya no es premoderna sino un continente posmoderno en una época en que ser moderno es un *handicap*". 42

Lo que antes pudo vivirse con un cierto sentimiento de inferioridad o culpa, gracias a la asunción de que el *kitsch* o la copia obedecían a una incapacidad para desplegar la modernidad metropolitana, ahora se blande como una ventaja y un don. Así lo manifiesta la crítica de arte chilena Nelly Richards en el catálogo de la muestra: "La cultura latinoamericana supo transformar esa desventaja consuetudinaria nacida del vicio dependentista en ventaja estructural y perversión estética. Lo que antes se vivía de forma culposa, siguiendo el mito esencialista de una identidad pura, ahora se vive en forma desinhibida en los ilusionismos de la copia, en los falsos parecidos y en las réplicas mentirosas". 43

Roger Bartra, por su parte, uno de los más notorios antropólogos mexicanos, iniciador de una crítica frontal al sistema simbólico nacionalista diseñado por el priismo, reflexiona en el catálogo sobre la necesidad de definir una identidad posnacional, pero señalando que, a diferencia de Habermas, quien a principios de la década también había planteado la urgencia de reescribir las identidades culturales, no cree que el espíritu universal de la ilustración y de la modernidad sean las bases de ese renacer: cree más en la posmodernidad. Bartra asegura que "el malestar de la cultura mexicana radica en el hecho de que estamos colocados ante la alternativa de abandonar el papel de bárbaros domesticados que se nos había asignado", por lo que se hace perentorio dejar de lado toda supuesta originalidad y autenticidad "para poder internarse sin duplicidades en el mundo occidental". 44

El corazón sangrante proyectaba una interpretación de la sociedad mexicana a partir del reconocimiento de que su perenne crisis social y política servía como espejo de las crisis en las que se asentaba la posmodernidad. La crisis de lo político, uno de cuyos máximos emblemas era su absoluta estetización, debía responderla mediante una subversión constante de la imagen, que, no por casualidad, era lo que México había hecho siempre. Una imagen de genealogía barroca. Frente al desastre de lo político, México había ofrecido siempre una cultura dinámica como paliativo. La cultura, por consiguiente, se ofrecía como sustituto de lo político.



Javier de la Garza, *Enemigos 1*, óleo sobre tela, 1989

A falta de verdaderos puentes sociales entre castas y clases encapsuladas, a falta de imaginarios burgueses técnicos, científicos o tecnológicos con voluntad utilitarista, frente al fracaso de idearios políticos vertebradores de transformación social, frente a un prolongado sistema educativo castrado y castrante, la cultura (el arte, la literatura, las manifestaciones festivas, la música, la cocina) fue elevada a la categoría de símbolo e ícono de la cultura hispana. Ante la imposibilidad ofrecida por el sistema político y social de generar senderos por los que proporcionar a los individuos imaginarios útiles para crear ciudadanía, se presenta la cultura como promesa de redención y como vía alternativa frente a los desgarros propios de la inadaptación histórica.



Germán Venegas, *Sin título*, técnica mixta, talla en madera y tabla, 1990

Pero, ¿no está la conclusión de este discurso demasiado cerca de la que proyectaba *México: Esplendores de treinta siglos*? ¿No proponían ambos la asunción de que la contemporaneidad de México sólo se puede conjugar en el ámbito de la cultura tradicional y no por expresa gestión de los mecanismos políticos y económicos? ¿No recurren ambos discursos, aunque procedan de ingenierías distintas, a asumir la fuerza del lenguaje, del estilo, por encima del sentido del mismo? ¿Podríamos concluir que en el fondo proponen un nuevo formalismo? La apropiación de una causa contramoderna de manos del lenguaje popular da por sentado que los productos kitsch son signos libres de sentido, dispuestos a ser continuamente colonizados y armonizados, pero ¿no viene a contradecir todo esto la pura realidad de unos medios que hacen de lo *kitsch* el elemento sustancial de su parrilla, no para celebrar el cosmos productivo de lo popular, sino para estereotiparlo y "pornografizarlo"?

En este orden de cosas, cuando a finales de 1996, el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, California, se planteó realizar una exposición sobre el carácter del arte latinoamericano del momento, invitó a una serie de expertos artísticos a dar su parecer. 45 Las conclusiones fueron dos: que Latinoamérica como entidad cultural homogénea es una aberración, y que el barroco es la única posible constante compartida entre las naciones que conforman el continente. 46 Finalmente, en el año 2000, se inauguraba la exposición con el título de *Ultrabarroco, aspectos del arte poslatinoamericano*. 47 Decía Elisabeth Armstrong, una de la comisarias: "Nuestro planteamiento curatorial sugiere que el barroco es un modelo para comprender y analizar procesos de transculturación e hibridez acentuados e impulsados por la globalización". 48

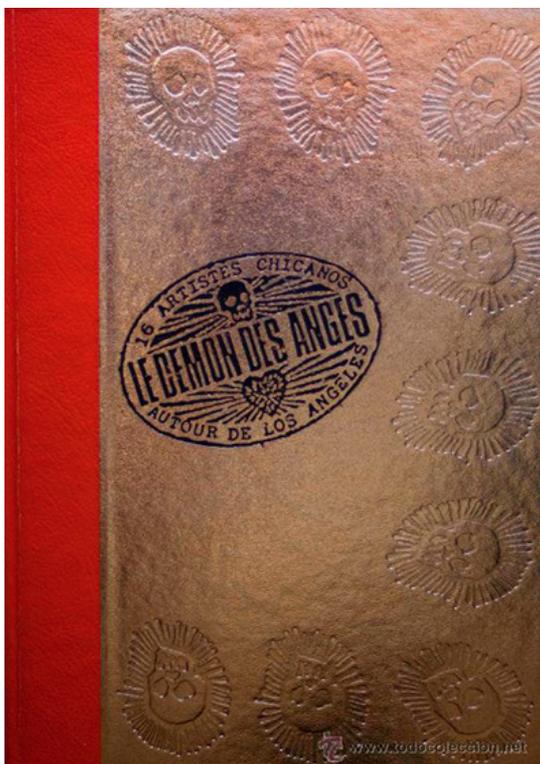
Una de las tesis principales de la muestra era que la posmodernidad y el poscolonialismo van de la mano en el arte latino, que "comparten un proverbial prefijo": el "pos". Según el otro curador de la muestra, Víctor Zamudio Taylor, de la fusión entre el espíritu indígena –que "sin saberlo" era barroco– con el estilo procedente de Europa, surgió un *ultrabarroco*, "un barroco elevado a la enésima potencia". 49 En realidad, la noción de "ultrabarroco" venía de lejos. Había sido recogida por Carpenter en los años 1960, a partir de la formulación que el mexicano Dr. Atl le diera en los años 1920: "El ultrabarroco es un estilo nuevo que expone vigorosamente [...] las torturas del espíritu, la fe bárbara, los deseos de emancipación, la fuerza creadora y el sentimiento artístico de un pueblo en formación." 50

Al mismo tiempo, otras exposiciones fueron presentadas con la intención de plantear el carácter pre-posmoderno de las ciudades latinoamericanas como forma de acercarse a la posmodernidad de las ciudades contemporáneas globales. En 1989, se inauguró en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona la muestra *El demonio de los ángeles*. 51 Pascal Letellier, su comisario, escribía lo siguiente en el catálogo: "La imagen de los Angeles que nos ofrecen, estas pinturas, es la de una ciudad latina. Con ellos, el cielo está repleto de espíritus y de figuras mitológicas. Los edificios se mueven con un movimiento que transforma cada construcción en una frágil escenografía de carnaval o de la Fiesta de Muertos. Es una ciudad barroca y pintada de colores donde estamos invitados como para una ceremonia. Los accidentes en las 'freeways' son coitos gigantescos o sacrificios ofrecidos en el altar del hormigón y del asfalto. Los parques y los jardines son cuadros donde evolucionan las máscaras y los personajes con cabeza de animal. Todo es emblema y figura. La Virgen en su gloria está pintada en el techo de los coches y el océano es una línea que da vueltas alrededor de los seres extraños. La ciudad adquiere colores de fuego y de sangre, y siempre hay en esta imaginaria festiva la presencia del volcán mexicano, de la

fractura, del hundimiento de un mundo. La imagen de Los Ángeles está en esta pintura, a menudo mística, rematada por la imagen de la propia muerte siempre presente.” 52



Julio Galán, sin título, óleo sobre tela, 2001



Portada del catálogo *Le demon des anges*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1989. Comisariada por Pascal Letellier

También exposiciones como *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, abierta en el PS1-MoMA de Nueva York en 2002, y *Coartadas / Alibis*, presentada en el Witte de With de Rotterdam ese mismo año, 53 proponían una visión sobre cómo el arte contemporáneo practicado por artistas latinos podía hacer frente a los procesos de desposesión urbana y de espacio público de las grandes megalópolis contemporáneas. Según el crítico y comisario mexicano Cuauhtémoc Medina, gracias a la exposición del PS1, “los artistas mexicanos pasaron a jugar en las ‘grandes ligas’ del arte actual”. 54 Estas tesis tendrán gran predicamento entre muchos urbanistas y sociólogos a la luz del proceso neoliberal al que muchas de las grandes ciudades norteamericanas y europeas se verán sometidas desde la década de 1980. No es de extrañar, pues, que muchos intelectuales hayan querido ver en las grandes urbes latinoamericanas el modelo de ciudad que se avecina. Dice al respecto el escritor mexicano Fabrizio Mejía: “Es justo el mito de la diversidad que convive, que improvisa la existencia, que no la planea, sino que le da un cauce para fluir [...] Todo lo que sé es que, al revés de otros tiempos, Latinoamérica ahora es el futuro de Europa.” 55

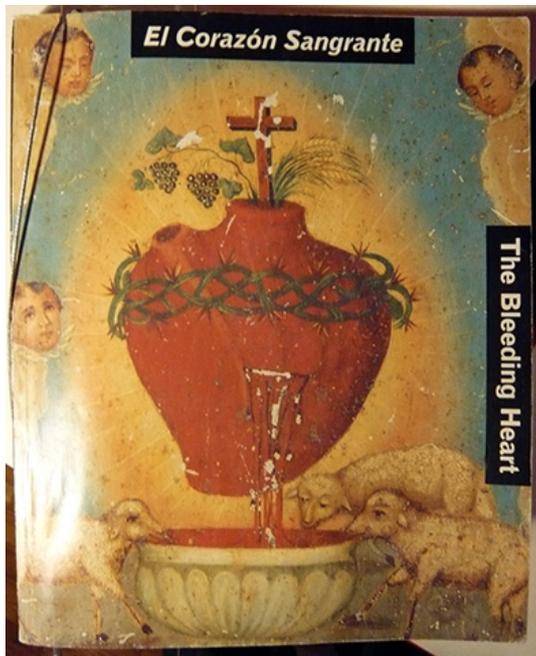
Algo más crítico con estas lecturas se ha mostrado el politólogo mexicano Francisco Carballo: “Ahora hay un montón de sociólogos que descubren la modernidad que se nos viene a todos encima en los barrios de siempre de Sao Paulo o México”. Carballo no ve en ello ninguna geneología esencialista, sino el resultado de estrategias económicas, advirtiendo con ello los peligros de señalar culturalmente lo que en realidad es política: “El motor y después tapón de la economía de mercado en América Latina fue el estado. En nuestros países, el estado siempre ha sido muy enclenque y es por ello que todo está muy desregularizado. Eso permite vías muy, muy buenas para la gente que sabe hacer negocio. Desde el punto de vista del capitalismo financiero, del capitalismo de flujos, del capitalismo orgánico, siempre ha sido muy positivo no

tener un estado fuerte. Por otro lado, ello conlleva una lógica creatividad, sin querer caer en la excepcionalidad. Tener que cambiar diariamente de trabajo, pasar de vender tamales a vender libros, o a hacer de buzo y salvar vidas, eso se precia. Hoy los economistas le llaman a eso flexibilidad, que es casi un componente nacional mexicano desde el siglo XVII.” 56

Estas últimas reflexiones nos encaminan ya hacia nuestra conclusión, porque plantean la posibilidad de que gran parte del debate posmoderno y neobarroco mexicano quizás haya pecado de sustanciar una salida “cultural” a lo que es un problema de otra índole. Tanto desde la oficialidad como desde posiciones independientes se ha blandido la cultura y el arte desde una óptica excepcionalista. La ecuación que se presenta es compleja: parece argüirse que frente a la impotencia de México para insertarse en las dinámicas políticas y económicas de la modernidad, la cultura mexicana sí puede servir para explicar la contemporaneidad, cuando, paradójicamente, la cultura mexicana ha sido largamente modelada en oposición a los excesos de la racionalidad moderna.

Si aceptamos que ésta es una de las resultantes de la interpretación neobarroca de la posmodernidad, entonces difícilmente podemos sustraernos a una nueva esencialidad cultural, porque subrayaría el hecho de que la cultura mexicana “albergaba la verdad” en su seno, a la espera de su momento de eclosión; que la cultura y el arte mexicanos “tenían razón” al plantearse como alternativas a la modernidad. El problema es que, mientras por un lado nadie puede negar que las prácticas artísticas ejercitadas por el arte mexicano son parte de la modernidad, al mismo tiempo, tampoco se puede obviar que si han vivido en un estado de esquizofrenia, es porque estaban insertas en un contexto sociopolítico contradictorio con respecto a la modernidad. Y es esa situación de bisagra chirriante lo que, en realidad, fue cultivado como virtud en el discurso neobarroco, tanto en exposiciones como *México: Esplendores de treinta siglos* como en *El corazón sangrante*, aunque lo hicieran desde extremos opuestos.

No nos ha guiado aquí considerar que una buena parte de la práctica artística mexicana desde los años 1980 fuera neobarroca, pues fácilmente podríamos aplicar otros criterios historiográficos y críticos para definir lo que ocurrió en la plástica de aquellos años, y saldríamos bien parados. Lo que nos interesa es advertir cierto tipo de respuestas ante una situación política y económica como la mexicana, cuya transformación fue patente con el fin del estado priista, y que conllevó un importante debate sobre el carácter de lo mexicano en un entorno ultraliberal. Las apuestas neobarrocas se acabaron adoptando como forma de rearmar lo mexicano –lo neomexicano– en un nuevo contexto de competencia y subsidiaridad económica e identitaria. El neobarroco sirvió a muchos para superar las fuertes paradojas de lo que tradicionalmente había sido considerado como propio, y así vertebrar el debate en un terreno aparentemente menos chirriante como el que ofrecía la posmodernidad multicultural.



Tapa del catálogo de la muestra

Alberto López Cuenca ha sugerido lo que, a mi parecer, es uno de los nudos centrales de los que parte el debate posmoderno mexicano. López Cuenca plantea el hecho de que precisamente gracias al nuevo entorno liberal y deslocalizado de mediados de los años 1980, el arte mexicano quedó expuesto a las mismas prácticas liberales del mercado, lo que era una situación enteramente nueva: “¿No será México un caso de lo que podría entenderse como un proceso de deslocalización de la producción artística? El artista mexicano ya no funciona elaborando obra que responda a las necesidades inmediatas de su entorno y, por tanto, reforzando una estructura artística local. Ahora los artistas trabajan en un formato que les permite responder prioritariamente a peticiones hechas desde Austin, Castellón o Sao Paulo. Los artistas funcionan así como las maquiladoras, ensamblando materiales e imágenes que provienen de realidades ajenas (ya sean chips de Taiwan o fotografías de Malí) que se venden en el mercado pudiente estadounidense o europeo”. 57

Desde esta perspectiva, podríamos entender un poco mejor las asunciones neoesencialistas de una gran parte de la crítica artística mexicana. El neobarroco habría servido como atalaya defensiva ante la rápida evolución de un mercado identitario, 58 que viniendo del cerrado universo simbólico del nacionalismo priista se estaba convirtiendo en un intercambio mercantilizado de íconos culturales. He ahí la paradoja más potente: por un lado, se blandían las tradiciones barrocas de la imagen mexicana como precedentes del mercadeo posmoderno de los significados y sentidos culturales, pero transmitiéndolas mediante su iconización en un contexto mercantil de marcas identitarias, lo que provocó que mucha de la carga revisionista quedara inmovilizada e impotente. No muy lejos de lo que el propio Salinas de Gortari tendría en la cabeza, cuando inauguraba exposiciones con el México barroco como protagonista.

1. Texto de la conferencia ofrecida en el Congreso internacional de crítica de arte latinoamericano, Universidad Carlos III, Madrid, 18-19 de octubre de 2011.
2. Text from conference offered at the International Congress on Latin American Art Critics, Universidad Carlos III, Madrid, October 18-19, 2011.
3. Para una mayor contextualización de las ideas expuestas en el presente texto, ver Jorge Luis Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Katz, Buenos Aires-Madrid, 2010.
4. Olivier Debroise, Elisabeth Sussman y Matthew Teitelbaum.
5. Al mismo tiempo, algunas importantes instituciones culturales internacionales comenzaron a corregir su tradicional desinterés por el arte latinoamericano, a través de exposiciones como *Le Sud est notre Nord. L'art en Amérique Latine 1911-1968*, celebrada en el Georges Pompidou de París en 1992, o *Latin American Artists of the Twentieth Century*, abierta en 1993 en el MoMA de Nueva York.
6. Para un análisis más extenso de la defensa de lo barroco por parte de los gobiernos militares de Chile y Perú en los años 1970 y 1980, ver J. L. Marzo, *La memoria administrada...* pp. 227-233
7. Entrevista a Patricia Sloane, exposición *El defecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, CCCB, Barcelona, 2010-2011; CAC, Quito, 2011. Ver también J. L. Marzo, "Los relatos de identidad en la política cultural mexicana", 2007, en http://www.soymenos.net/identidad_mexico.pdf
8. Para ver más en detalle las diferentes aproximaciones a la cuestión patrimonial derivada del legado barroco en las políticas culturales y urbanísticas mexicanas, ver J. L. Marzo, "La ansiedad barroca de la ciudad mexicana", *Replicante*, Ciudad de México, 2006, pp. 86-92; http://www.soymenos.net/mexico_barroco.pdf
9. Ver catálogo de la exposición *Los pabellones de México en las exposiciones internacionales (1889-1929)*, Museo Nacional de San Carlos, Ciudad de México, 2011. Curada por Fernanda Matos y Carmen Gaitán.
10. Para ver imágenes de los pabellones que se citan a continuación, ver <http://jlmazro.nireblog.com/post/2011/09/04/historia-de-una-esquizofrenia-los-pabellones-de-mexico-en-las-exposiciones-internacionales-1889-1929>
11. Ver Leonardo Acosta, "El 'barroco' americano y la ideología colonialista", *Unión*, La Habana, año xi, n° 2-3, 1972, pp. 30-63.
12. Alejo Carpentier, "El barroco y lo real maravilloso", *Tientos y diferencias*, Arca, Montevideo, 1979, p. 207.
13. Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Monte Ávila Editores Latinoamérica, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1988, p. 109.
14. José Lezama Lima, *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (1957).
15. Corey Shouse, "Barroco, neobarroco y transculturación", en Petra Schumm (ed), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Vervuert & Iberoamericana, Frankfurt, Madrid, 1998, p. 332.
16. Carmen Bustillo, *Barroco y América Latina...*, op. cit., p. 84.
17. Severo Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 99
18. Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989 (1987).
19. Para un breve análisis sobre las peculiaridades del debate posmoderno mexicano de los años 1980, ver José Paredes Pacho, "Poéticas espaciales. La Pus moderna o la posmodernidad purulenta", revista *Replicante*, México, agosto de 2011; <http://revistareplicante.com/literatura/revistas/poeticas-espaciales/>
20. Beatriz Ruíz Gaytán, "El carácter barroco mexicano o el milagro de la paradoja", *Istmo*, México, n° 230, junio 1997
21. Teresa del Conde, "Nuevos mexicanismos", diario *Uno más uno*, Ciudad de México, 1987.
22. Olivier Debroise, "De la Garza: el retorno de los héroes", *La Jornada*, México DF, 26 de febrero de 1987.
23. Ver, por ejemplo, Luis Carlos Emerich, "Javier de la Garza, la lidia *Kitsch*", *Novedades*, México DF, 19 de abril de 1987, y José González Quijano, "La inocencia perdida, muy perdida", *El Universal*, México DF, 7 de marzo de 1987.
24. Ver Jorge Alberto Manrique, "Desfiguros", *La Jornada*, México DF, 16 de enero de 1990.
25. Tomás Ybarra-Frausto, "Rasquachismo", *Le démon des anges*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1989, pp. 243-244.
26. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Sudamericana, Buenos Aires, 1995 (1990).
27. Braulio Peralta, "'Nuevo nacionalismo', otra corriente en la pintura", *La Jornada*, México DF, 22 de enero de 1987, p. 25.
28. [1984] Una década emergente, Museo Universitario del Chopo, Ciudad de México, comisariada por Arnold Belkin y Emma Cecilia García.
[1985] 17 artistas hoy en México, Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México, curada por Robert Littman.
[1987] Salón de Espacios Alternativos, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.
[1987] Para tanto oropel... Tiene espinas el nopal. Lo mexicano de lo mexicano, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.
29. Alberto Ruy Sánchez, "Nuevos momentos del arte mexicano: el fundamentalismo fantástico", en *Parallel Project. Nuevos momentos del arte mexicano*, catálogo de la exposición, CEMEX, OMR, Arte Actual de Monterrey y Galería de Arte Mexicano, Madrid, 1990, p. 6.
30. *Mito y Magia en América: Los ochenta*, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 1991, comisariada por Miguel Cervantes y Charles Merewether.
31. *Magiciens de la Terre*, Centre Georges Pompidou y Grande Halle du Parc de la Villette, París, 1989, comisariada por Jean-Hubert Martin; *The Decade Show. Frameworks of Identity in the 80s*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1990, comisariada por Julia Herzberg, Sharon Patton, Gary Sangster y Laura Trippi.
32. Comisariada por William Rubin.
33. *El corazón sangrante The Bleeding Heart*, Institute of Contemporary Art, Boston, 1991, comisariada por Olivier Debroise, Elisabeth Sussman y Matthew Teitelbaum. Itinerancias: Contemporary Arts Museum, Houston, Texas; The Institute of Contemporary Art, Philadelphia, Pennsylvania; Mendel Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, Canadá; Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California; Fundación Museo de Bellas Artes, Caracas, Venezuela; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México.
34. Los artistas representados eran Michael Tracy, Nahum B. Zenil, Silvia Gruner, Julio Galán, Guillermo Gómez-Peña, José Bedia, Juan Francisco Elso, Magdalena Campos, Ana Mendieta, Taller de Arte Fronterizo, Javier de la Garza, John Valadez, Astrid Hadad, Eugenia Vargas Daniels, Néstor Quiñones, Jaime Palacios y Adolfo Patiño.
35. Elisabeth Sussman, "Presentación", *El corazón sangrante / The Bleeding Heart*, catálogo, The Institute of Contemporary Art, Boston, 1991, p. 6.

36. Olivier Debroise, "Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido", *El corazón sangrante...*, op. cit., pp. 12-61.
37. En este sentido, ver Nelly Richard, "La simbólica del corazón (a pedazos)", *El corazón sangrante...*, op. cit., pp. 132-145: "El uso del corazón sangrante por los artistas latinos de los años 70 y 80 debe asimismo vincularse con una recrudescida conciencia del propio cuerpo. El funciona en el imaginario latino como teatro y representación del sujeto no individual sino comunitario: metáforas y sinédoques enlazan miembros y partes para hacer que el correlato anatómico del cuerpo vivo le sirva de designante estructural al sistema social como totalidad articulada".
38. Carlos Monsiváis, "No me mueve mi Dios para pintarte (De la reubicación de los signos de la fe)", *El corazón sangrante...*, op. cit., pp. 122-131.
39. Lidia Santos, "Kitsch y cultura de masas en la poética de la narrativa neobarroca latinoamericana", en Petra Schumm (ed), *Barrocos y modernos...*, op. cit., p. 341.
40. Carmen Bernard, Serge Gruzinski, *Historia del Nuevo Mundo. Los mestizajes, 1550-1640*, vol. ii, Fondo de Cultura Económica, México, 1999 [1993], p. 173.
41. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994 [1990], p. 142.
42. Alejandro Varderi, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar. Del barroco al kitsch en la narrativa y el cine posmodernos*, Editorial Pliegos, Madrid, 1996, pp. 91-102.
43. Serge Gruzinski, "Del barroco al neobarroco: En las fuentes coloniales de los tiempos posmodernos (el caso de México)", *El corazón sangrante...*, pp. 62-89.
44. "La occidentalización y los vestigios de las imágenes maravillosas. Entrevista a Serge Gruzinski", en Petra Schumm (ed), *Barrocos y modernos...*, op. cit., p. 369.
45. Nelly Richard, "La simbólica del corazón (a pedazos)", *El corazón sangrante...*, pp. 132-145.
46. Roger Bartra, "México: El corazón de las tinieblas", *El corazón sangrante...*, pp. 146-155.
47. Los expertos eran Elizabeth Armstrong, Carolina Ponce de León, Rina Carvajal, Cuahtémoc Medina, Ivo Mesquita y Víctor Zamudio Taylor.
48. Olivier Debroise, "Ultrabarroco", diario *Reforma*, Ciudad de México, 14-11-2000.
49. Ultrabarroco. Aspectos del arte poslatinoamericano, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000, comisariada por y Víctor Zamudio-Taylor. Artistas: Miguel Calderón, María Fernanda Cardoso, Rochelle Costi, Arturo Duclos, José Antonio Hernández-Diez, Yishai Jusidman, Iñigo Manglano-Ovalle, Lía Menna Barreto, Franco Mondini Ruiz, Rubén Ortiz Torres, Nuno Ramos, Valeska Soares, Einar y Jamex de la Torre, Meyer Vaisman, Adriana Varejao.
50. Elizabeth Armstrong, "Belleza impura", *Ultrabarroco. Aspectos del arte poslatinoamericano*, catálogo, Museum of Contemporary Art, San Diego, 2000, p. 5.
51. Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor, *Ultrabarroco. Aspects of Post Latin American Art*, San Diego, Museum of Contemporary Art, 2000.
52. Gerardo Murillo (Dr. Atl), *Iglesias de México*, vol. VI, 1927.
53. *Le démon des anges*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1989, comisariada por Pascal Letellier.
54. Pascal Letellier, *Le démon des anges*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1989, p. 229.
55. *Coartadas / Alibis*, Witte de With, Rotterdam, 2002, comisariada por Magalí Arriola, y *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, MoMA-PS1, Nueva York, 2002, comisariada por Klaus Biesenbach. Esta última, reunía obras de Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Carlos Amorales, Gustavo Artigas, Miguel Calderón, Minerva Cuevas, José Dávila, Ivan Edeza, Jonathan Hernández, Gabriel Kuri, Teresa Margolles, Yoshua Okón, Rubén Ortiz Torres, Pedro Reyes, Daniela Rossell, Santiago Sierra, y Melanie Smith.
56. Declaraciones de Cuahtémoc Medina en el III Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo, México D.F., febrero de 2004; citado en Alberto López Cuenca, "El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90", *Revista de Occidente*, nº 285, Madrid, febrero 2005. <http://www.revistas culturales.com/articulos/imprimir/97/revista-de-occidente/260/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-del-arte-en-los-anos-90.html> 55 Fabrizio Mejía, "La casa de nadie", diario *El País*, Madrid, 16-01-2010.
57. Fabrizio Mejía, "La casa de nadie", diario *El País*, Madrid, 16-01-2010.
58. Entrevista a Francisco Carballo; exposición *El defecto barroco. Políticas de la imagen hispana*, CCCB, Barcelona, 2010-2011; CAC, Quito, 2011.
59. Alberto López Cuenca, "El desarraigo como virtud...", op. cit.,
60. La curadora e historiadora del arte Teresa Eckmann presentaba en febrero de 2011 su libro *Neo-Mexicanism: Mexican Figurative Painting and Patronage in the 1980's* (University of New Mexico Press), en el que afirma: "Propongo el arte neomexicanista como expresión del desencanto de la imagen oficial de la mexicanidad promovida por el estado, los medios y las industrias turísticas".