DE MATHEO PISARRO A HERMÓGENES CAYO: DESTINO BARROCO DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR

Héctor Godino[1]
ORCID: 0000-0003-2302-0015
htrgodino@yahoo.com

Resumen:
El artículo propone en el plano epistemológico una reformulación del concepto de barroco, y establece con su ayuda una comparación histórica entre Matheo Pisarro y Hermógenes Cayo.
Palabras claves: Barroco, Marquesado de Tojo, Matheo Pisarro, Hermógenes Cayo

DE MATHEO PISARRO A HERMÓGENES CAYO: DESTINO BARROCO DA RELIGIOSIDADE POPULAR

Resumo:
O artigo propõe no plano epistemológico uma reformulação do conceito de barroco, e estabelece com sua ajuda uma comparação histórica entre Matheo Pisarro e Hermógenes Cayo.
Palavras-chave: Barroco, Marquesado de Tojo, Matheo Pisarro, Hermógenes Cayo

[1] Doctor en filosofía (UCSF), Argentina. Doctorando en Ciencias Sociales (UNGS), Argentina.

FROM MATHEO PISARRO TO HERMÓGENES CAYO: BAROQUE DESTINY OF POPULAR RELIGIOSITY

Abstract:

The article proposes on the epistemological plane a reformulation of the concept of baroque and establishes with its help a historical comparison between Matheo Pisarro and Hermógenes Cayo.

Key words: Baroque, Marquesado de Tojo, Matheo Pisarro, Hermógenes Cayo

1. Introducción

"América:/una tarde salí por tus calles a buscarte/porque dentro del alma, bien adentro/yo te sentía dolerme con toda tu garganta" (2015: 221), decía el poeta salteño Manuel J. Castilla para señalar el impulso que lo había llevado a volver poesía la vida y las penas de nuestra tierra. En estos tiempos en que se suele evocar la obra de Todorov para recordar que no se identifican el conocer con el querer (algo que sabe cualquiera que haya pasado por una experiencia amorosa), la búsqueda por comprender diversos aspectos de Nuestra América parece tener en el componente afectivo no sólo su motivo inicial sino la posibilidad de su desarrollo, sobre todo si lo que se intenta es *"no repetir en los viejos moldes, las perezosas mentiras que hemos cultivado sobre nuestra realidad"* (Kusch, 2007: 24).

El trabajo que aquí presentamos se inserta en dicha búsqueda, combinando la necesidad de encontrar categorías adecuadas a nuestro ámbito, esto es, *"un vocabulario político que se despliegue en esa inmanencia problemática sin allanar contradicciones y ambivalencias"* (Gago, 2014: 17), y la prevención que formula con precisión Grimson sobre el inevitable diálogo de los conceptos con la experiencia social y la investigación histórica, *"el horno donde las teorías se cuecen y se procesan"* (2011: 96). En el nivel teórico, indagaremos en la noción de *barroco*, de larga tradición en el ámbito latinoamericano; en la perspectiva empírica relacionaremos dos figuras pertenecientes a momentos bien diferenciados y que la Puna jujeña reúne: Matheo Pisarro (s. XVII-XVIII), pintor del marquesado, y Hermógenes Cayo (1907-1968), el imaginero de Miraflores. Vinculado aquel a una etapa inicial y éste al

desarrollo en el s. XX de esta configuración cultural, sus vidas y sus obras son los resultados maduros de procesos que involucran una parte significativa de la historia de la región. En su comparación se buscará mostrar el profundo giro que se genera, para cuya comprensión es necesaria una concepción del barroco revisada.

En la elección del caso fue fundamental el escenario majestuoso que ofrece la Puna, que aún hoy con su imponente presencia parece desafiar los variados proyectos políticos que pretendieron instalarse, entre ellos quizás el más sorprendente el Marquesado de Tojo. Un espacio que de por sí constituye un *"caso particular de pervivencia de las formas religiosas tradicionales"*, como establece el especialista Ricardo González, *"un interesante caso de estudio del modo en que esta continuidad de la devoción doméstica cristiana se reprodujo en contextos de cultura indígena"*, tanto en *"la dimensión de las grandes celebraciones colectivas conocidas, como la Semana Santa de Yavi o la fiesta de la Asunción en Casabindo"*, como *"en el terreno de la intimidad y la vida privada"* (2018: 9).

La hipótesis de nuestro trabajo es que sólo a partir de una adecuada reformulación de la categoría de *barroco* en base a los aportes de diversas corrientes, sumada a la perspectiva retórica de Laclau, es posible recuperar tanto la sedimentación de sentidos que a lo largo de la historia fue adquiriendo, cuanto su vigencia como herramienta de análisis político; y que además encuentra en el ámbito de la religiosidad popular un espacio excepcional para su desarrollo. No pretendemos cerrar el tema sino presentar a la consideración general los esbozos de una investigación en desarrollo que estamos llevando a cabo y que nos resulta apasionante por sus alcances.

2. Primera parte

2.1. Barroco: de la estética a la política

"Periódicamente, con la puntualidad de las revoluciones" (Sarduy, 1987: 98), el barroco retorna. El nombre que hace suyo un estilo, tomado de aquellos que lo impugnaban en tanto extravagante, desviado, anormal, desmesurado, *"una plaga para el buen gusto, una plaga que ha contagiado a gran número de artistas"* (Broucher, 1999: 9), realizando en su mismo origen esa acción que lo caracteriza a lo largo de la historia: un dispositivo que frente a las

formas antiguas, es capaz *"de atravesarlas, de irradiarlas, de minarlas en su propia parodia"* (Sarduy, 1987: 101).

En nuestra propuesta se vuelve necesario poner en diálogo distintas perspectivas ya que no podemos dejar de considerar el barroco como una tarea colectiva, una construcción que en Nuestra América se caracteriza por encontrar resonancia en los sectores populares. Entre esas voces incluimos autores de tan diverso origen como Bolívar Echeverría, Methol Ferré, Lezama Lima, pero también Lacan de la mano de Severo Sarduy y Ernesto Laclau, porque el abordaje de un hecho complejo exige un abordaje polifónico, de otra manera no haríamos más que perder buena parte de su riqueza y su complejidad. No daremos más que unos trazos de aquellos elementos que tomamos de ellos a fin de mostrar lo que consideramos pasajes esenciales en la formulación de una propuesta epistemológica referida a la categoría de barroco.

En este recorrido tomamos como base el aporte de Bolívar Echeverría, quien supo poner en perspectiva una serie de fenómenos culturales, comportamientos y objetos sociales, reconociendo el parentesco entre ellos como una de las posibilidades de vivir dentro del capitalismo. La caída del muro de Berlín marcó un quiebre histórico que incluyó la posibilidad de replantear las interpretaciones hasta entonces habituales de parte de la izquierda sobre Nuestra América. Se dio lugar a nuevas valoraciones, como es el caso de Echeverría, quien va más allá del marxismo y al momento de tomar un nombre para identificar el aporte latinoamericano no encontró uno más conveniente que el de *barroco*, concebido como una "totalidad cultural" específicamente moderna, como un *ethos*. Se trata de una modernidad alternativa, basada en un *"principio de construcción del mundo de la vida"*, que posee una "voluntad de forma" aplicable a todo, revitalizando antiguas formas para hacer posible vivir una realidad adversa (Echeverría, 2011: 37 y 44).

En un solo gesto introduce Echeverría un hecho que reviste aspectos tan arriesgados como novedosos: hacer propio un elemento que tradicionalmente formaba parte del bagaje conceptual de las interpretaciones religiosas o de derecha; sacar el barroco del ámbito artístico y volverlo resueltamente parte de la ciencias sociales, entre otros. Un

reconocimiento que compartimos, aunque en nuestro caso preferimos, más que hablar del *ethos* barroco como una "estrategia" de resistencia aplicada a transfigurar la realidad (teatralizándola), con un aspecto improductivo y transgresor, seguir el análisis De Certeau y señalarlo como "táctica", ya que es la acción propia de quien está sojuzgado, sin "lugar propio", que sólo puede aprovechar las oportunidades, el "tiempo", utilizar con fines y en función propios un sistema de referencias determinado (2010: L). Sobre este aspecto avanzaremos en el tratamiento del caso empírico.

El siguiente aporte lo obtenemos del uruguayo Alberto Methol Ferré. De orígenes anarquistas, siempre contaba con mucha gracia su conversión al cristianismo, ámbito en que desarrolló su formidable labor intelectual y su vocación por generar nexos entre referentes latinoamericanos. Unía en su persona la pasión crítica por la teología, la filosofía, la sociología, la geopolítica, pero en todos los casos sometidas a lo que consideraba una norma fundamental: mantener una perspectiva histórica. Sin la historia los conceptos se vacían, no logran especificarse y se transforma la teoría en mero nominalismo. En este sentido debemos entender su posición en el debate sociológico de los '70, oponiendo a la "sociología científica" que se postulaba por entonces con mayor fuerza como era la de Gino Germani, con su esquema de análisis basado en la distinción entre sociedad tradicional vs. sociedad moderna, *"la atención cualitativamente diferente del pueblo", "un pueblo determinado con una vida histórica propia"* (Methol Ferré, 1983: 107). La fidelidad a este principio, el respeto a las características históricas de Latinoamérica, lo lleva a la revalorización de la religiosidad popular, antes despreciada o directamente dejada de lado.

Tiene en claro el pensador uruguayo las consecuencias de este paso, *"implica sacudir los más firmes prejuicios de los modelos secularizantes de la actual sociedad industrial"* (Methol Ferré, 1983: 170), ya que se trata de registrar la experiencia de lo sagrado a nivel popular. Profundizando en esta perspectiva histórica realiza su recuperación del barroco, como momento de la "transculturación más radical", cuando la religiosidad popular asume sus características propias y está *"verdaderamente en gestación la nueva América Latina"*, ya que *"es la primera gran expresión constituyente del emerger histórico y rico de novedad de América Latina"*. Para Methol no cabe duda: *"con el barroco nace América*

Latina (…) este es nuestro sustrato original" (1983: 185). El barroco americano, concebido como un "incesante movimiento" consistente en una concepción exuberante de la naturaleza y una vocación sobrenatural, introduce nuevas formas de religiosidad popular y realiza una auténtica "democratización" de la mística, siendo el s. XVIII el momento en que las formas barrocas pasan de las capas altas de la sociedad a los sectores populares (Methol Ferré, 1983: 186). En definitiva para el pensador uruguayo existe una identificación entre generación de un pueblo nuevo, barroco y religiosidad popular que deja una impronta duradera, señalando en esa conjunción específicamente al barroco como el *substrato cultural* latinoamericano, *"la marca de nacimiento de su primera configuración"* (Methol Ferré, 1983: 213). En este punto, para que el reconocimiento de ese hecho transformador no caiga en una nueva forma de "culturalismo", deberemos ahondar los análisis Juan Carlos Scannone, quien plantea la existencia de *mediaciones* en sus diferentes niveles (semántica-sintaxis-pragmática), haciendo énfasis en la *pragmática*, la cual consiste en *"una* mediación ético-histórica *(ética e histórica, históricamente ética y éticamente histórica)"* que conduce a "una síntesis inédita" (2010: 171).

Otro de nuestros referentes en este camino barroco es el inmenso Lezama Lima. En él se combina la exuberancia literaria, una erudición desbordante y una visión histórica que va más allá de los datos fácticos. Para describirlo no encontramos mejor manera que seguir a Julio Cortázar: *"Una ingenua inocencia americana abriendo eleáticamente, órficamente los ojos en el comienzo mismo de la creación"* (2009: 54). Una condición que ejerce a conciencia, en tanto intercesor de oscuras operaciones de ese espíritu que antecede al intelecto, de esas zonas que gozan sin comprender, del tacto que oye, del labio que ve, de la piel que sabe de las flautas a la hora pánica y del terror en las encrucijadas con luna llena (Cortázar, 2009: 78).

Esa "inocencia" que genera los conceptos con los que analiza una realidad que a su vez es regenerada en su mirada, resulta fundamental ya que nos dona la posibilidad de ampliar el horizonte al brindarnos nuevas herramientas para abordar la riqueza inabarcable que contiene. La realidad, como ámbito del *asombro tumultuoso*, espacio del eterno combate entre *la causalidad* y de *lo incondicionado*; las constantes interferencias de *lo súbito* o de *la*

vivencia oblicua, "instrumento que abre la brecha" de la causalidad; el *sujeto metafórico*; el *espacio contrapunteado*, son apenas una muestra de ello.

En el barroco que nos presenta Lezama están presentes esas operaciones del espíritu de las que hablaba Cortázar, ya que se trata de una energía que se despliega de tres modos diversos. En primer lugar, una *tensión* para conjugar la imparable potencia de la naturaleza con un orden que se busca establecer. Ni siquiera la piedra de las iglesias, donde artesanos indígenas esculpieron los frutos de su fecunda acción, parece poder sujetar su irrefrenable potencia. Se trata de *"la forma en busca de la finalidad de su símbolo"*. En segundo lugar, un *plutonismo* que rompe los fragmentos, los "metamorfosea" y los empuja hacia un final. La magnífica portada de la iglesia de San Lorenzo en Potosí da cuenta de esto. Finalmente, la consideración de un estilo *plenario* que no reconoce límites y que lo abarca todo. Es arte, lenguaje, pero también vivienda, forma de vida, misticismo, el tratamiento de manjares, etc. (Lezama Lima, 2014: 228-245). En definitiva se trata de una energía de síntesis que sin embargo nunca llega a su consumación, de una *imagen* en constante tensión de lograr una *forma* (barroca), esa *"gran lepra creadora del barroco nuestro"* (214: 245) que sigue con paso firme. Sobre esta propuesta de *imago*, que otorga *"fuerza de urdimbre y la gravitación del espacio contrapunteado"*, ese "hilado *que la imagen le presta a la historia"* y del cual *"depende la verdadera realidad de un hecho"* (214: 214 y 217), nuestro trabajo deberá profundizar ya que será una parte fundamental del giro que tomará el barroco en la reformulación que proponemos.

El siguiente pasaje de nuestro recorrido es Severo Sarduy, con su propuesta de un "barroco furioso, impugnador y nuevo" que da el salto del desmesurado Lezama Lima hacia el nuevo tiempo que las revoluciones astronómicas anunciaban. No le es ajena la furia al Señor Barroco, la encuentra el poeta en la voluntad de aquellos jesuitas fundadores para enseñar, convencer, "mostrar –a fuerza de iluminaciones teatrales y contornos precisos– lo que la palabra conciliar prescribía", siendo América el "espacio a la vez lateral y abierto, superpuesto, excéntrico y dialectal" propicio para tal empresa. Sin lugar para la moderación, la sintaxis recta y la disposición jerárquica, propias de lo clásico, su desplazamiento exige otro paso.

Con Severo Sarduy el barroco entra en una nueva deriva impulsado por la potencia de su escritura. No existen en él rastros de ninguna búsqueda de concordancia entre la palabra y la cosa; tampoco sucumbió a la dictadura de la filología movido por el vértigo del génesis, hacia un sentido último que terminaría "instaurando la culpa, la caída"; ni tampoco se contentó con "recoger los residuos del barroco fundador". Al contrario, lo vemos involucrado con una tarea que compartimos, como es el intento de "articular los estatutos y premisas de un nuevo barroco" que sepa reconocer las sedimentaciones que el proceso histórico-cultural con el que estuvo comprometido generó, a manera de palimpsesto, en tan rico y complejo significante. Por eso sus pasos van en otra dirección. Guiado por un deseo que no puede alcanzar su objetivo, para el cual *"el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia"*, su barroco *"refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico"* (Sarduy, 1987: 211). Frente a ese logos que ha perdido sus atributos, *"un saber que sabe que ya no está apaciblemente cerrado sobre sí mismo"*, abandonada la esperanza de cierta homogeneidad y armonía, aparece al descubierto la *ausencia* alrededor de la cual el sistema se desplaza (1987: 212). Pero a su vez señala un hecho complementario que confirma "el regreso del barroco" propiamente sudamericano:

> (...) la reactualización del trabajo en grupo, el sueño evangélico de la colectividad, la organización celular de un orden ideal (…); paradigma del falansterio. Barroco ideológico que, aunque activado por otra urgencia y por otra subversión, no contradice –aunque sea sin saberlo– la acción *jesuita* de ayer (1987: 103).

La falta de fundamento manifestando el vacío de una ausencia por un lado, complementado por la evidencia de la acción colectiva por otra, son los elementos que allanan el camino para el paso siguiente.

Para completar nuestro recorrido a fin de obtener los elementos necesarios para la reformulación del barroco, acudimos a Ernesto Laclau. Si bien es un intelectual ajeno a

nuestra problemática, su complejo análisis de los fundamentos discursivos del populismo nos brinda valiosos aportes a la búsqueda emprendida. Uno de los referentes de la denominada izquierda lacaniana, hace buen uso de los desarrollos del genial psicoanalista francés en el territorio de las ciencias sociales, parte de ese *giro retórico* que, dejando de lado la antigua concepción de la retórica considerada como mero adorno del lenguaje, la coloca en el centro del debate de la ciencias sociales. El *discurso* ya no se limita al habla o la escritura sino que *"abarca toda práctica significante"*, resultando *"equivalente a la producción social del sentido, es decir, al tejido mismo de la vida social"* (Laclau, 2014: 83). En definitiva *"los mecanismos retóricos"* dejarán de pertenecer a una disciplina regional para alcanzar el nivel de una ontología general, *"la anatomía del mundo social"* (Laclau, 2020: 141).

Al barroco le va muy bien la propuesta de Laclau ya que desde sus orígenes sabe de retórica, de enemigos, de fronteras, de proceso metonímico, de vacío y de sobredeterminación. Cuando Deleuze afirmaba con ironía que *"es fácil hacer que el Barroco no exista, basta con proponer su concepto"* (1998: 49) no se equivocaba. Este nombre que toma de sus detractores deja en claro la existencia de una *frontera* tras la cual quedarán colocados aquellos que no sigan la norma establecida, el orden que fija el modelo clásico, la razón y la proporción, y exploren otro camino. Y será la arquitectura, pero también la pintura, y la música, y la escritura, y todo un estilo artístico, y un modo de vida, y así en adelante, en un contagio que ahora podemos llamar proceso *metonímico*, donde en la contigüidad se va dando un reconocimiento que estrecha los lazos en torno a un *nombre*, llegando a establecer una *cadena equivalencial*. Esto que se ha constituido como una *totalidad*, gracias a esa *exterioridad* que ha quedado del otro lado de la frontera, alberga equivalencias pero también diferencias que ponen al sistema en tensión y hace de ella "una totalidad *fallida*, el sitio de una *plenitud inalcanzable*". El problema es que de esta totalidad no podemos librarnos, es a la vez *imposible*, *"porque la tensión entre equivalencia y diferencia es, en última instancia, insuperable"*, y *necesaria*, *"porque sin algún tipo de cierre, por más precario que fuera, no habría ninguna significación ni identidad"* (Laclau, 2020: 94). Pensar el barroco de Nuestra América como esta totalidad imposible y necesaria, que contiene una multitud de expresiones tan diversas como las que se fueron gestando a lo

largo de la historia y que se va incrementando con nuevas experiencias, nos lleva a preguntarnos por esa plenitud inalcanzable, que se presenta como horizonte antes que como fundamento, constitutivamente irrepresentable pero que puede ser significado porque es *"un vacío* dentro *de una significación"* (Laclau, 2020: 136). Veremos más adelante otras implicaciones de esta falta de fundamento.

Laclau asocia este análisis a otro aspecto vinculado específicamente con la *identidad*, de extrema importancia en relación al barroco. Se trata del punto nodal (*point de caption*), el objeto *a* de Lacan, donde la palabra en tanto tal unifica un determinado campo, *"la palabra a la cual las cosas mismas se refieren para reconocerse a sí mismas en su unidad"* (Laclau, 2020: 133). Este enfoque constituye una real innovación de parte del psicoanalista francés, que tanto Laclau como Zizek aplican a la realidad social, y consiste en reconocer que *"la identidad y unidad del objeto son resultados de la propia operación de nominación"* (Laclau, 2020: 134). Es el punto nodal el que permite que exista una configuración, algo que sucede con el significante "barroco" que va reuniendo distintas expresiones y experiencias que se identifican con él, elementos que quedarían dispersos y desvinculados de no encontrar resonancia en ese significante, *"no se articularían en una totalidad significativa"*.

Otro aporte relevante para nuestra búsqueda se relaciona con la *catacresis*. La totalidad que permite la significación y la identidad, requiere un objeto imposible que Laclau coloca en el orden del *significante vacío*. Esto habilita la posibilidad de que alguna de las particularidades de la cadena equivalencia, sin dejar de ser particular, asuma ese lugar y, por tanto, "una significación universal inconmensurable consigo misma", denominando a este procedimiento *operación hegemónica*. Un particular que toma el lugar del universal, se asocia a lo que sucede en la retórica clásica cuando un término figurativo no puede ser sustituido por uno literal, la *catacresis*, por esto *"la operación hegemónica será necesariamente* catacrética*"* (Laclau, 2020: 96). También en el camino barroco tenemos constancia de estas operaciones en las cuales un particular encarna la totalidad, donde él es *investido* de una fuerza transformadora que proviene del orden del afecto y produce una modificación radical convirtiéndolo en una parte que, más que "representar", *es* el todo. La

dimensión afectiva juega un rol central, en el populismo que presenta Laclau y también en el barroco, una cuestión sobre la que deberemos profundizar.

El recorrido realizado hasta aquí, desde Bolívar Echeverría hasta Ernesto Laclau, nos permitió señalar los puntos fundamentales sobre los que venimos elaborando una categoría de barroco adecuada para analizar fenómenos sociales, políticos, religiosos y culturales de Nuestra América. La complejidad de la propuesta está dada por la riqueza de aquello que constituye nuestro objeto de estudio, de aquí la necesidad de convocar distintas miradas que nos permitan alcanzar una mejor perspectiva de la cuestión. Además tenemos presente que lo alcanzado en cada pasaje puede cuestionar pero no eliminar un paso anterior ya que se produce el fenómeno de la *sedimentación*, esa acumulación de elementos en torno a una idea que el paso de diversas experiencias va dejando y cuyo orden y disposición escasamente puede ser controlado. Respecto del barroco esto resulta elocuente y es la razón por la cual podemos hablar de un barroco latinoamericano, ya que se fue moldeando a partir de un complejo proceso histórico que involucró variedad de pueblos con saberes ancestrales que le dieron características propias. No se trata tampoco de un asunto meramente intelectual, debemos recordar la enseñanza lacaniana sobre "aquellas cuestiones en las que anida el *goce*", y que por tanto no pueden ser reducidas por el sentido, como sucede en las formaciones sociales, allí *"no hay claves materialistas para considerar los* sedimentos de goce*"* ya que se hayan vinculadas a la dimensión afectiva (Alemán y Larriega, 1996: 177). Por ello la importancia de tener en cuenta la sabiduría popular, y especialmente la religiosidad popular, ya que la construcción barroca como proceso de articulación *"también sedimenta en prácticas e instituciones", "está inserta en prácticas materiales que pueden adquirir fijeza institucional"* (Laclau, 2020: 138).

Para finalizar esta primera parte, señalaremos cuatro puntos sobre los deberemos seguir profundizando para completar nuestra búsqueda, todos ellos relacionados entre sí.

En primer lugar, precisar la vinculación del barroco con los sectores populares y en tanto experiencia comunitaria. Hacemos esa distinción porque lo comunitario no siempre se vincula con lo popular, de hecho muchas veces no deja de ser una experiencia elitista

vinculado a personas "elegidas". Además es dicha vinculación la que nos permitió tener en cuenta la propuesta de Laclau, ya que los planteos sobre el barroco están en estrecha relación con las discusiones sobre la conformación del pueblo y de la identidad de Nuestra América.

En segundo lugar, el barroco en la perspectiva de la filosofía de la relación. Si en algo el pensamiento latinoamericano se diferencia del europeo, es que mientras éste ha profundizado en la herencia griega de la metafísica de la sustancia reforzada con la metafísica del sujeto moderno, aquel se ha abierto a esa filosofía relacional que nutre la cosmovisión de los pueblos ancestrales, redescubriendo las propias raíces semitas y la concepción trinitaria del catolicismo. Hay una recuperación *"de la categoría* relación *como principio o* arjé*"*, del *"ser como una incontenible fuerza relacional oculta en el ente"* (Del Percio, 2009: 244). No se trata de una categoría externa y posterior a la sustancia, sino *"principio originario", "la red de los vínculos que constituyen la fuerza vital de todo lo existente", "condición trascendental" para la existencia de toda sustancia* (Del Percio, 2009: 248).

En tercer lugar, el barroco y la gratuidad. Mencionamos anteriormente la crítica al fundamento en Sarduy y junto a esto podemos mencionar en general la crítica a la visión *sustancialista*, como vimos en el párrafo anterior. No son pocos los que, haciendo suyos dichos planteos, asumen una posición nihilista "negando la sociedad y la política". Sin embargo existe otra posibilidad que, por asociar fundamento a sustancia o sujeto no pueden reconocer: *"si no hay fundamento es porque hay gratuidad"* (Del Percio, 2014: 193). La dimensión de la gratuidad, del don, aunque exige un desarrollo particular, de entrada la encontramos cercana al barroco en su distancia del discurso capitalista, el cual tiene como lógica la búsqueda del interés y la preeminencia del sujeto. Para sintetizar nuestra posición en lo que respecta a estos dos últimos puntos, acudimos nuevamente a Enrique Del Percio, quien en su propuesta política de la *fraternidad* desarrolla esta temática, *"si no hay sustancia, es porque hay relación, si no hay fundamento, es porque hay gratuidad"* (2014: 182).

En cuarto lugar, unas palabras sobre Lacan. Pocos pensadores del s. XX alcanzaron la repercusión y contribuyeron a repensar distintas disciplinas como el genial francés. Vimos aquí algunos ejemplos de su incidencia en las ciencias sociales, de qué forma sus planteos ayudan a ampliar la mirada respecto a diversas problemáticas. Pero no es una perspectiva sencilla ni se planteó que su escritura lo fuera, al contrario, al igual que Heidegger realiza un trabajo sobre el lenguaje para provocar la sospecha de sus lectores de que es muy poco lo que se logra comprender. Por esto consideramos necesario tomar posición al acudir a sus tesis, ya que existen temas centrales con un nivel de ambigüedad suficiente para tomar caminos muy diferentes, siendo todos lacanianos. En nuestro caso, referido al barroco, es vital la cuestión del *deseo*. Para afrontarlo acudimos a uno de sus máximos especialistas, el italiano Massimo Recalcati, quien en *Ritratti del Desiderio* se detiene específicamente en las dos caras del deseo: por un lado su rostro *nihilista*, esa "tendencia a repetir la misma insatisfacción hasta consumarse en esa repetición metonímica", esa "dimensión maldita" que lo conduce a la consumación de sí mismo; por el otro, el deseo como "diferencia absoluta", "condición absoluta", como "deseo del Otro que nos conduce hacia el amor como suplencia a la inexistencia de la relación sexual", como *"reconocimiento del Otro no como objeto, sino como pura singularidad"* (Recalcati, 2018: 188). De un lado quedamos atrapados en "el goce del Uno", en su "horizonte mortífero", del otro la experiencia singular del deseo del Otro. En estos tiempos de hiperhedonismo, es fundamental comprender que *"la* paradoja del deseo *debe ser preservada contra el riesgo de una involuntaria colusión del lacanismo con el discurso cínico del capitalismo que auspicia el goce como único valor posible"* (Recalcati, 2018: 190). Por este motivo nos detuvimos en Lacan, para poner en claro una opción de fondo sobre la que no caben ambigüedades ya que ignorarla nos puede llevar a auspiciar el cinismo materialista de la pulsión del discurso capitalista, en una perspectiva que no genera más que destrucción ya que busca consumirlo todo. En cambio recuperar en toda su fuerza la lección del deseo nos abre la posibilidad de la Comunidad y de un amor que mantiene convergiendo el deseo y el goce, algo que en el camino barroco resulta determinante.

De esta manera concluimos un recorrido por aquellos pensadores que consideramos necesarios en esta búsqueda por reformular la categoría de barroco. Aunque pertenecientes

a líneas diversas, incluso antagónicas, en sus planteos encontramos elementos que estimulan el pensamiento y nos llevan a reconsiderar la propia concepción, con el afán de otorgar al barroco esa plasticidad necesaria para analizar distintos fenómenos sociales de Nuestra América. Una tarea constructiva que aquí queda planteada y en la cual seguimos comprometidos.

3. Segunda parte

Decía Kusch en su *Introducción a la Puna* que ir al altiplano es la culminación del viaje hacia nosotros mismos, *"significa viajar hacia lo más profundo de sí mismos, hacia ese margen de prehistoria que todos padecemos"* (2007: 154). En su imponencia se percibe una fuerza antigua que, en el silencio de esas inmensidades, acoge pueblos e historias determinantes para Nuestra América. Es también el escenario de nuestra propuesta de trabajo, donde buscamos establecer un diálogo entre dos integrantes de esta magnífica geografía, el pintor Matheo Pisarro y el imaginero Hermógenes Cayo, como también las circunstancias en las que se desarrollaron, buscando comprender la situación en la que se encuentra cada uno de ellos, el proceso que se produce de uno a otro en un arco de tiempo bien acotado, y de qué manera ayuda reformular la categoría de barroco para esa tarea. Como ya aclaramos, se presentan algunos puntos claves para el análisis sin pretender cerrar el tema, siendo el avance de un trabajo en plena ejecución.

3.1. El marquesado de Tojo

Basta desviarse unos pocos kilómetros del camino a La Quiaca, en el límite norte de Argentina con Bolivia, para llegar a Yavi. Unas pocas manzanas lo conforman, con un amplio bulevar de pocas cuadras donde las antiguas casas de adobe se confunden con el paisaje. Sin embargo, bajando un par de cuadras hacia el río, todo cambia. En medio de una fresca arboleda encontramos un caserío señorial junto al florido jardín del atrio de la sólida iglesia, cuyo interior sorprende aún más por la belleza y delicadeza de sus retablos, tallas y pinturas, testimonios de la calidad del trabajo que se generaba en el Alto Perú y Cuzco en los s. XVII y XVIII. El haber quedado marginada de la traza del tren y de la Ruta nacional

Nº 9, es decir, fuera del circuito comercial moderno, preservó a Yavi hasta nuestros días y nos permite introducirnos en toda la compleja y rica problemática que plantea, la más inmediata, la existencia de un Marquesado en esa región.

Se hace necesario comenzar por este hecho muy singular ya que será una de las principales fuentes de conflictos en la región hasta bien entrado el s. XX. Para ello, debemos remontarnos hasta uno de los participantes en la fundación de la villa de Tarija en 1574, *Gutierre Velázquez de Ovando*, quien es nombrado Alcalde de la ciudad y pronto se convierte en uno de los más ricos pobladores de la región al recibir "mercedes" de tierras por sus servicios. Se casa con doña *Juana de Zárate*, hija de Pedro de Zárate, fundador de Jujuy y padre de Juan Ochoa de Zarate, quien dominará la zona de Humahuaca. De esa unión nacen siete hijos, entre ellos *Pablo Bernárdez de Ovando*, quien se encarga de administrar las propiedades de su padre y produce un notable desarrollo. Tiene la mala fortuna de morir en 1676, quedando como única heredera *Juana Clemencia*, desposada rápidamente con el *Maestre de Campo Juan José Fernández Campero*, a los once años de edad. En 1690 muere Juana y toda su fortuna es heredada por su marido, quien consolida la inmensa fortuna familiar hasta convertirse en el *Marqués del Valle de Tojo*, título otorgado por el rey en 1708 por méritos, nobleza y quince mil pesos escudos aportados a la Corona.

Fernández Campero se convierte en una de las personalidades más poderosas de la Puna. "Este *fascinante personaje*, poderoso comerciante y protagonista de numerosos pleitos con las autoridades locales", según lo describe Siracusano, se destaca por su intensa labor: "cubrió de esplendor y brillo las capillas de su territorio, cumpliendo con sus obligaciones para con las comunidades indígenas a él encomendadas y fijando, por medio de estas prácticas, las marcas de su gran poderío político y económico" (Siracusano, 2001: 429). Concentra realmente un gran poder, señalaremos sólo algunos aspectos de sus dimensiones. Su poderío territorial se basa en diversas propiedades que ligan la Puna, con lugares aptos para el pastoreo que llega hasta la encomienda de Casabindo por el sur, con los valles subtropicales de Tarija y el sudoeste de Potosí, con prósperos establecimientos agropecuarios hacia el norte, constituyendo un extenso, rico y variado territorio recibido a través de la herencia de diversas "mercedes" de tierras, de concesiones de "vidas", de la

encomienda y sus propias transacciones comerciales. Su poderío económico, en la venta de productos a las minas de Potosí y Lípez (mulas, vacunos, cereales, tejidos, cueros, carne seca, vinos, etc.), controlando la principal ruta comercial de toda la región. Su poderío poblacional, en las encomiendas de Cochinoca y Casabindo, al desarrollar una inteligente política de alianzas con los curacas locales dispone de mano de obra necesaria consistente en la fuerza de trabajo indígena.

También en lo político es poderoso Campero al tener los apoyos necesarios (y siendo parte) de uno de los dos espacios políticos que se disputan la región. Seguimos a Santamaría en su descripción, quien traza el perfil del primer sector como "netamente mercantil, integrado por agricultores y obrajes de San Salvador, empresarios mineros del sur de Charcas, empresarios agropecuarios sin encomienda de los valles de Tarija y Salta", cuyo apoyo político estaría dado por la Orden de San Francisco, en Cabildos y ocasionalmente en el Virrey de Lima; mientras que el segundo es "una alianza entre encomenderos y curacas", aquellos dedicados a exportación e invernada de ganado para el mercado de Charcas, éstos a la exportación de ganado, sal, carbón y madera, y el sostenimiento de los intercambios entre ecosistemas complementarios, siendo apoyados por la Compañía de Jesús y la Real Audiencia de Charcas. El marqués es un activo protagonista de este segundo espacio, sustentado hábilmente por la combinación de alianzas políticas y una lograda articulación económica (Santamaría, 2001: 66). Agrega el especialista una valoración que nos resulta interesante por vincularse a cuestiones interétnicas que también están en juego, ya que *"a través de nexos más estrechos y complejos, que comienzan con el trabajo agropecuario"* no quedan en meras cuestiones comerciales, sino que *"terminan con la formación de* pautas culturales comunes*"* (Santamaría, 2001: 12).

Este apretado recorrido permite reconocer la magnitud social, política y económica que alcanzó Campero de Herrera una vez que controló la herencia de su suegro, que luego no dejó de incrementar. Un elemento fundamental para ver el cuadro completo es el *cultural*, ya que en medio de este desarrollo económico *"genera una parafernalia semejante a la de la nobleza peninsular"* (Garcés, 2017: 98), con amplio predominio del tema religioso, dotando a sus estancias de un marcado *ambiente barroco*. En tanto encomendero tiene

obligaciones vinculadas a tareas evangelizadoras en cuanto a ordenar y facilitar el adoctrinamiento de los encomendados, algo que se toma muy en serio y se aprecia en sus intervenciones, según el detalle de Ricardo González: incorporación de iglesias a todos los núcleos con un número importante de encomendados; construcción y ampliación de capillas domésticas; reedificación de iglesias; incorporación de retablos (6); tallas (57); pinturas (127) y ornamentos; edificación de la gran iglesia urbana y del colegio de Tarija (González, 1992: 10).

Campero decide ennoblecerse, ya que era uno de los más acaudalados y poderosos personajes de la Puna, con la compra de un título de Marqués, algo que poco tiene que ver con "proyecciones capitalistas", y mucho con "tradiciones nobiliarias" relacionadas *"con el desarrollo de toda la parafernalia pictórica y religiosa"* (Garcés, 2017: 101), vinculada con su propia piedad como rasgo de su personalidad, de la cual dan cuenta las distintas medallas con indulgencias. En el mismo sentido González apunta a motivaciones próximas "a su propia identidad", que lo habrían inducido a realizar su obra, más que a *"programas generales de persuasión colectiva, un argumento que se ha utilizado quizás abusivamente para hablar del arte del siglo XVII"* (González, 1992: 20) Sería esa la razón por la cual habría creado esos espacios suntuosos, algo que, excediendo su rol de encomendero, aparece como manifestación de un estado de plenitud.

Para entender el rol del barroco se puede seguir con provecho un proceso judicial contra el Marqués ante el Consejo de Indias, motivadas por las acusaciones del Gobernador Urizar. Allí se lo acusa por varios temas graves: defraudación pública y contrabando, agredir a un funcionario, influir en la remoción del teniente del partido y no colaborar para la guerra del Chaco. Los alegatos de testigos a su favor, antes que rebatir los cargos, no hacen más que resaltar las virtudes morales y buen nombre del acusado: su buena fama, sus obras de caridad, cumplir con los deberes del patronazgo y apoyar la tarea evangelizadora. El arte forma parte de la argumentación, ya que ese impulso de caridad y evangelización se identifica con su ímpetu por embellecer las iglesias: *"el lustre y esplendor de su persona a que alude el testigo es, en cierto modo, el mismo que se desprende de sus retablos"* (González, 1992: 15). Por supuesto que quedó absuelto de los cargos que le imputaron,

quedando legitimadas tanto su persona como la encomienda, y con esto también un Marquesado indisolublemente vinculado al universo simbólico del barroco.

En el caso de Fernández Campero se puede apreciar de qué manera el arte barroco está comprometido con un proyecto político, económico y social, como es la instauración de un Marquesado en esta región del continente. En este sentido, forma parte de la *estrategia* de legitimación de este espacio singular que se va gestando, en el cual el Marqués se presenta como "un sujeto de voluntad y de poder" que puede llevarlo adelante basado en un "calculo de relaciones de fuerzas" (Certeau, 2010: L) donde resulta ampliamente favorecido, jugando el barroco su rol legitimador.

3.2. Matheo Pisarro, el maestro de la Puna

Al Marqués Campero en su afán de poblar la Puna con un nuevo imaginario no le bastó con traer obras de Potosí y Cusco, sino que además se ocupó de conseguir un artista que pudiese cumplir con semejante cometido. Es poco el material sobre este pintor que recién se dio a publicidad en 1986 con el descubrimiento de Barbieri y Gori en un cuadro de San Ignacio de Loyola (nº 637)[2] en el retablo mayor de la iglesia de Uquía, la aparición de la firma de su autor, de Matheo Pisarro "seguido de una paloma con las alas explayadas, que sostienen una rama en el pico" (Gori-Barbieri, 1991: 9). A partir de allí se determinó su estilo, las obras en las que se podían apreciar sus mismas particularidades, y los materiales utilizados, hasta poder definir un corpus del artista, "activo en el Altiplano jujeño" según la denominación de Barbieri. Una tarea en la que luego hicieran sus invalorables aportes los especialistas Héctor Schenone y Gabriela Siracusano.

El Marqués, "un pequeño Medici de la Puna", habría asegurado la provisión de pinturas para nutrir los múltiples templos a su cargo, a través del "funcionamiento de un taller dirigido por Pisarro con la misión de crear bellas imágenes para las iglesias del marquesado, para lo cual se ocupó de proveerle los materiales necesarios, como el precioso *smalte*, aunque tuviese que importarlo desde la lejana Sajonia" (Burucúa, 2014: 59). El

[2] La numeración pertenece a la catalogación realizada por Héctor Schenone para la Academia Nacional de Bellas Artes.

maestro "de mano hábil y fina, avalada por el dibujo acabado de cada forma, desde la figura humana y los objetos hasta el pormenorizado detalle", según la descripción que realiza Barbieri en el estudio de su factura, *"incorpora con pincelada cubriente y ligera, los delicados colores que dan vida y profundidad a las carnaciones, vestidos, cielos, nubes, completando felizmente la obra*" (Gori y Barbieri, 1991: 10). En base al cuadro analizado en la iglesia de la Candelaria en Cochinoca, la *Virgen de la Almudena con donantes* (nº 42), donde aparecen las figuras estereotipadas del Marqués Campero y Juana Clemencia y que tiene toda la factura de Pisarro, permitió circunscribir su obra a la últimas décadas del s. XVII, por lo cual desde 1678 se lo considera en actividad en la región. Otras de sus obras más interesante son: *Inmaculada con el Santísimo Sacramento* (nº 688), *La Crucifixión* (nº 33), *Coronación de espinas* (nº 34), *Inmaculada Concepción* (nº 5), *Santo Domingo de Guzmán* (nº 128), *San Francisco de Asís* (nº 124), *San Francisco Javier* (nº 639), *Santísima Trinidad* (nº 636) y la *Virgen del Carmen* (nº 638).

Basados en estos elementos se lo vincula al taller del afamado Pérez Holguín con asiento en Potosí, maestro del que posee una fuerte influencia. Se buscó una confirmación al respecto a través de diversas indagaciones, pudiendo relacionarlo con un Matheo Pisarro mencionado por Chacón Torres en su libro *Arte virreinal en Potosí* como un discípulo de oficio dorador e imaginero (Gori y Barbieri, 1991: 11), y con el único Matheo Pisarro que aparece como padrino de bautismo en los libros de la iglesia Mayor de Tarija para la época de su actividad en la Puna jujeña. Otra manera de confirmar ese vínculo lo da Siracusano a partir del estudio de los materiales. Pisarro aparece como un experto en moler y mezclarlos: el uso del *pigmento* como el *carmín* o el *bermellón* finamente molidos, en los trajes y alas de los *Arcabuceros* donde se destacan las "capas homogéneas y veladuras luminosas"; elección de *esmalte*, en impresiones transparentes y vidriosas en el manto de la *Inmaculada* y las flores de una *Pomata*; un parejo *resinato de cobre;* la ingeniosa *mezcla de azurita y smalte*, en el manto de Dios Padre que acompaña a *La virgen de la Merced* (Siracusano, 2001: 430). Tanto los materiales como el uso que realiza de ellos, a juicio de nuestra experta, confirman el vínculo con el taller de Pérez Holguín, una relación fundamental que lo inserta de pleno en el desarrollo barroco de la pintura en la región andina.

La pintura de caballete es un elemento exótico que los europeos traen consigo. Al comienzo fueron los artistas y los moldes europeos los que rigieron ese campo, paulatinamente serán los locales quienes hagan suyo el arte y le den la impronta que conocemos, mayoritariamente vinculado al terreno religioso. Entre las obras que llegan se destacan las pertenecientes a la escuela de Sevilla, ya que hacia 1630 serán las que ingresen el estilo barroco con Murillo y Zurbarán, el más influyente de todos, sumándose al aporte de tres maestros del *manierismo*: Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, ambos jesuitas enviados *"para resolver el problema del adoctrinamiento de los indios en las misiones y establecimientos jesuitas mediante medios visuales"* (Mesa y Gisbert, 1977: 41), y Angelino Medoro, presentes en el Virreinato de Perú durante finales del s. XVI y los primeros años del siguiente.

Desde esa fecha y hasta finales del s. XVIII tenemos el gran desarrollo del barroco, cuando son los artistas mestizos e indígenas entrenados en los talleres de los maestros europeos los que llevan adelante la tarea. Es el momento en que se consolidan las principales escuelas, cada una con sus características propias y vinculadas a una ciudad: Cuzco, Collao, La Paz y Potosí. Todas ellas importantes, se destacan dos en particular. *"La pintura cuzqueña es uno de los fenómenos más originales del área andina"*, señala el especialista José de Mesa, y si bien todas participan de los mismos elementos en su formación, es la que habría completado en forma integral su desarrollo, es decir, *"produjo un mestizaje completo, en base a las raíces europeas y los elementos americanos, hecho que no sucede, salvo Potosí, en otras escuelas que sólo llegaron a las etapas europeas y criolla"* (Mesa, 1988: 5). La diferencia en ese caso la produce Melchor Pérez de Holguín, su máximo exponente, quien le imprime su sello a toda la escuela: *"su dibujo de gran precisión hace resaltar los macilentos rostros que transparentan la red sanguínea y en las manos los tendones, recreándose en lo enjuto de los rasgos físicos"* (Mesa, 2000: 115); *"su tendencia a achatar los personajes y el universo (...) a veces llevado al extremo de lo inverosímil, sobre todo en sus cuadros de gran tamaño, da fuerza y firmeza y originalidad a su pintura"* (Gisbert, 2000: 120).

Este será el ámbito en que se forme Matheo Pisarro, asistiendo a un maestro de enorme productividad y magníficas obras, en las escuelas donde se va gestando lo que se conoce como barroco "mestizo" o "estilo mestizo", *"muy significativo en la arquitectura y detectable en la pintura por la presencia de algunos caracteres no occidentales como la falta de interés por la perspectiva y el claroscuro, la tendencia a la estilización y figuras estereotipadas"* (Mesa, 1977: 19). De esta forma se enriquece y amplía la iconografía ya que, como parte de un gran proceso de *tansculturación*, se da un juego de reemplazos para *"hacer menos violento el cambio de los dioses por los santos"*, Illapa por Santiago, Tunupa por Santo Tomás o San Bartolomé, *"Pacha Mama-Virgen María, la Virgen-cerro, esta sí, una solución iconográfica altamente novedosa"* (Schenone, 1992: 21), que en la Virgen del Cerro de Potosí encuentra su máxima expresión. O también el caso de la Trinidad representada en tres figuras iguales, una forma desechada por el Concilio de Trento, que se habría adoptado aquí para evitar la imagen de la paloma y su uso idolátrico, pero que tuvo, más allá de esto, un enorme arraigo en la región como lo vemos reflejado en varias obras de Pisarro.

El concepto de *barroco mestizo* no está exento de cuestionamiento. Su origen y evolución los exponen Mesa y Gisbert en un artículo para la revista *Anales*: el término lo introduce H. E. Wethey en *Mestizo architecture in Bolivia* de 1951, para denominar la "extraña" evolución del barroco que se dio en la arquitectura que se realiza en Arequipa y las tierras altas del Virreinato del Perú, desde el Collao hasta Potosí; luego Buschiazzo lo hace suyo en 1961 y Mesa y Gisbert en 1962 lo adoptan para su utilización, quedando de esta manera consagrado como denominación de un estilo (Mesa y Gisbert, 1962: 79). Otro reconocido especialista como Ricardo González responde a esta posición considerando que "esa denominación de origen biológico y racial", tiene como presupuesto "una síntesis que, en su empleo social, disfraza conflictos ideológicos y una realidad multicultural", y que en el plano artístico *"propone una lectura amalgamada que no describe adecuadamente la evidente superposición de elementos europeos e indígenas que ya señaló Ángel Guido"* (González, 2014: 271). No se trata de negar la novedad que significó la metabolización de las formas artísticas europeas que ingresan en América como uno de los aspectos "más significativas del desarrollo cultural colonial", ni la adopción de las imágenes cristianas por

parte de la población andina que *"fue temprana y en cierta forma espontánea, en razón de su concepción religiosa abierta a una pluralidad de dioses"* (González, 2018: 8), sino manifestar el conflicto que se encuentra operante en ese momento y que a su entender lleva, por una parte, al reconocimiento de una realidad multicultural donde existe una clara hegemonía dentro de un contexto colonial, y por otra, el desarrollo de un programa iconográfico que llevan adelante los jesuitas a través de su discurso ornamental (González, 2017: 119). Este es un debate abierto que requiere ser profundizado.

En el caso de la pintura lo que podemos señalar es la evidente transformación que se produce en un estilo artístico cuando ya no son los maestros europeos quienes lo rigen, tanto porque ellos ya no están, cuanto por ser cuestionados en sus cargos como sucede en la disputa de 1688 en Cuzco que termina rompiendo la unidad del gremio (Mesa, 1988: 20). Para analizar el barroco que aquí se produce, parece conveniente volver a De Certeau y su noción de *táctica*, la cual se relaciona con los sectores populares que no detentan el poder, que viven en el espacio que domina otro y donde su posición sólo puede insinuarse de modo fragmentario. *"Debido a su no lugar, la táctica depende del* tiempo*"* aprovechando "al vuelo" las posibilidades que se habilitan para hacer algo diferente, ajeno al sistema de referencias y así ir introduciendo cambios (Certeau, 2010: L). Es claro que existe un orden colonial que no se rompe, y también el caso como el de nuestro artista quien, formado en el ámbito de la escuela potosina, logra desarrollar un estilo personal que pone al servicio del Marqués y su proyecto, sin embargo el barroco que allí se desarrolla incorpora diversos elementos e irá paulatinamente transformándose, gestando aquello que Lezama Lima llama "arte de contraconquista" (Lezama Lima, 2014: 229).

3.3. Hermógenes Cayo, el imaginero de Miraflores

El viento "pecha fuerte" en la Puna. Lo dice Hermógenes en su diario, lo muestran su rostro y sus manos callosas. Es que Hermógenes Cayo tiene el raro privilegio de poder ser conocido a través de sus creaciones, su *Diario de viaje* y un entrañable documental realizado por Jorge Prelorán. De oficio imaginero, nace en 1907 en Miraflores de la Candelaria, departamento de Cochinoca, donde vive hasta 1968, cuando fallece luego de una dura vida como pastor, pintor, tallador, tejedor, coplero, músico, luthier y arquitecto

espontáneo. Quizás el apodo de *santero* que le otorga la película, describe mejor la vocación de su vida, la religiosidad que lo movía y daba sentido a sus acciones. En él se manifiesta de forma austera y contundente lo que significa la religiosidad popular, esa *"forma o existencia cultural que la religión adopta en un pueblo determinado"* (Puebla, 1979: 444), donde se expresa una sabiduría popular de profundas raíces.

Hermógenes se inscribe en una tradición que tuvo un giro significativo a raíz de las reformas borbónicas del s. XVIII, una serie de medidas económicas y administrativas de inspiración ilustrada, que tuvieron enormes repercusiones en las colonias incluso en el ámbito religioso. En lo estético abogaba por un régimen basado en la eficacia y la sobriedad, enfrentando la "permisividad" del barroco, *"su fisicidad e inclinación por las mezclas se volvieron en índices de degeneración"* (Oros Rodríguez, 2015: 24). La consecuencia de ese proceso modernizador fue inmediata, separando lo oficial de lo popular, y en lugar de adoptarse esa estética que promovía la *"distante contemplación de los objetos religiosos y artísticos"*, lo que resultó es que *"los objetos e imágenes indígenas se volvían crecientemente barrocas, incrementando su énfasis en lo material"* (Oros Rodríguez, 2015: 25). De esta manera el barroco baja de los altares y se abre paso en la imaginería religiosa popular. Paralelamente al "arte mayor" producido en los talleres, se dio "un *proceso de popularización* de otras manifestaciones de arte religioso mobiliario" destinado a la piedad doméstica, que en ese período se multiplica y gana vigencia, con lo cual *"imágenes de santos, vírgenes o cruces y crucificados inundarán casas y capillas familiares enmarcados en la misma estética del barroco"* (Garcés, 2019: 34). Nuestro imaginero prosigue esta tarea, tallando en cardón Cristos sufrientes, Vírgenes, cruces, coloridos santos (especialmente Santiago Matamoros), y también capillas portátiles. Fue especialmente hábil en la construcción de esos pequeños oratorios que se remontan históricamente a las "capillas de santeros" españolas, para uso doméstico o profesional, de tipo vidriado, con el carácter de pequeñas arquitecturas con variados elementos decorativos que portan la talla de la Virgen o de Santiago, terminadas con pintura ornamental de motivos florales estilizados.

En el documental de Jorge Prelorán se lo ve en plena actividad, comprometido tanto con los quehaceres domésticos como con su actividad vocacional de talla, pintura, y animación del culto en el oratorio diseñado y levantado por él mismo en homenaje de la Virgen de Luján, de quien es devoto, inspirado hasta en su forma luego de la visita a su magnífico santuario. La filmación se da en lo que sería el último año de su vida y resulta altamente significativa ya que muestra el momento de su casamiento con Aurelia en la festividad de la Candelaria, cuando como todos los años se dirige en procesión junto con su pequeña comunidad de Miraflores hasta la iglesia de Cochinoca. Allí también cuenta ese hecho extraordinario del que formó parte en 1946, *El Malón de la Paz por las rutas de la Patria*, que tenía como finalidad reclamar al gobierno de Perón por el reconocimiento de sus tierras. Con ese motivo se reúnen 174 indígenas de la Puna para realizar "una caravana de a pies por tierra" hasta Buenos Aires, y según su relato, *"triste y pesaroso con dolor en mi corazón juntamente con la preciosa Virgencita en mis brazos"* parte de Miraflores en una acción política que tuvo gran repercusión en los medios de comunicación ya que atravesaron el país en algo que tenía la misma modalidad de una peregrinación o los habituales "misachico" de esa región. De hecho, antes de llegar a la Capital Federal hacen una parada en el santuario de Luján. Hermógenes describe los distintos momentos del viaje en un Diario que comienza a escribir en el Hotel de Inmigrantes donde fueron alojados, casi al finalizar una estadía que tuvo final abrupto cuando en una madrugada los condujeron hasta el ferrocarril para que vuelvan a Jujuy. Finalizaría su obra en Miraflores, allí realiza distintas conclusiones donde expresa su intención de que sea recordado *"lo que pasó con el siervo servidor, de la Virgen de Copacabana, y para que no se olviden de rogar por ello, de esta peregrinación que hicimos de aquí a Lujan y Buenos Aires"*, y recomendando *"no olviden nunca honrar a la Virgen de Lujan, sus festividades, su propio día"* (Cayo, 2012: 15). Dos años después reciben finalmente el título de propiedad de las tierras que les pertenecen.

Si bien se conservan elementos de la estética barroca en la obra de Hermógenes, de esa piedad barroca de la religiosidad popular que en el s. XVIII "*perdió vigencia en los sectores altos de la sociedad, aunque siguió siendo el alimento y la expresión espiritual del pueblo sencillo"* (Olivera, 2015: 98), consideramos que la denominación de barroco le cabe

por esta religiosidad comprometida con todos los ámbitos de la vida, asumiendo incluso una preocupación tan vital como la propiedad de la tierra. Esa disputa que tiene sus orígenes en conflictos vinculados con el Marquesado, por las diferentes mercedes de las tierras y las distintas vidas de las encomiendas, que tiene varios momentos de alta conflictividad como los producidos en 1870, en 1920 y en 1930, alcanza un comienzo de resolución en una acción política que poco se diferenció de una procesión religiosa. Lo barroco se hace manifiestamente popular, se va identificando con un sector social y es capaz de albergar demandas que desbordan claramente lo religioso, en una práctica que tendrá continuidad en las protestas villeras en la ciudad de Buenos Aires. Verónica Gago, en su libro donde denomina "economías barrocas" a aquellos emprendimientos económicos populares organizados en contraposición a la lógica del mercado ("la razón neoliberal"), lo refleja muy bien, cuando camuflaban de celebraciones religiosas sus momentos de asambleas para escapar a la represión policial: *"íbamos cantando. Eran las famosas peregrinaciones de los vecinos en la 1.11.14. Quizás ni idea teníamos que estábamos haciendo una nueva forma de lucha"*. Incluso tienen las mismas divinas protectoras: *"La virgen de Copacabana y de Luján acompañaban esas 'asambleas caminantes', como las recuerdan ahora en el barrio*" (Gago, 2014: 251).

4. Conclusión

Hemos expuesto hasta aquí, según era nuestro propósito inicial, los principales puntos de una investigación en desarrollo, los senderos por los cuales buscaremos avanzar en una búsqueda por reformular el barroco, de forma tal que pueda aprovechar la riqueza que a través de los siglos ha acumulado y a la vez tenga vigencia como categoría de análisis político de la realidad de Nuestra América. Vimos que para ello debíamos convocar distintas perspectivas y también porqué la religiosidad popular se vuelve un ámbito privilegiado para esa tarea.

En este recorrido son muchos los interrogantes que se abren ya que no es simple articular los diversos sentidos del barroco, ni tampoco abarcar todos los aspectos que los casos empíricos presentan. Sin embargo no deja de ser apasionante la búsqueda, sabiendo que lo

que está en juego es una mejor comprensión de ciertos procesos de Nuestra América, un espacio por demás complejo y donde queda tanto por hacer.

El título que elegimos menciona al destino. Ello sale de un comentario que realiza Scannone a la propuesta de Rodolfo Kusch referida al *estar*, donde hace una referencia a la "destinalidad", a esa necesidad propia de lo fáctico (Scannone, 2010: 52). Las circunstancias fácticas pueden ser de distintas maneras, pero una vez que se conjugan algunos elementos (así como en el comienzo de una melodía) las cosas se ordenan de determinada manera. Nos pareció interesante el planteo, la religiosidad popular podría haberse dado de otras muchas formas, sin embargo las circunstancias la fueron modelando de la manera que la conocemos y eso no se explica sólo por los mecanismos del poder, sino por imbricados caminos barrocos. Como dice De Certeau, si bien es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la "vigilancia", no todo se reduce a ella, existen procedimientos populares, minúsculos y cotidianos que juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos (Certeau, 2010: XLIV).

Otro rasgo que señala es el de la *ambigüedad*, algo que le va muy bien al barroco. No se trata de una pobreza, al contario, existe una sobredeterminación que se resiste a ser resuelta *"por la racionalidad del concepto, por la teología dogmática o –simplemente– por la pulcritud, que no puede convivir con el hedor"*. Es que Nuestra América transita por esa ambigüedad que *"desconcierta normalmente al pensamiento de la identidad y de la univocidad"* (Cullen, 2017: 69), lo sabemos bien, en ella no siempre el tercero queda excluido.

Referencias bibliográficas

Alemán, Jorge y Sergio Larriega. (1996). *Lacan: Heidegger*, Buenos Aires, Ediciones del Cifrado.

Broucher, Bruce. (1999). *La escultura barroca en Italia*, Barcelona, Ediciones destino.

Burucúa, José. (2014). *Arte, sociedad y política*. Vol. I, Buenos Aires, Sudamericana.

Castilla, Manuel J. (2015). *Obras Completas*, Buenos Aires, Eudeba.

Cayo, Hermógenes. (2012). *Diario de viajes de Hermógenes Cayo. El Malón de la Paz por las rutas de la Patria*, Buenos Aires, Museos de Buenos Aires.

Certeau, Michael De. (2010). *La invención de lo cotidiano. I. Artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Cortázar, Julio. (2009). *La vuelta al día en ochenta mundos*. T. 2, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

Cullen, Carlos. (2017). Reflexiones desde nuestra América, Buenos Aires, Las Cuarenta.

Deleuze, Gilles. (1998). El pliegue. Leibniz y el barroco, Buenos Aires, Ediciones Paidós.

Echeverría, Bolívar. (2011). *La modernidad de lo Barroco*, México, Biblioteca Era.

Gago, Verónica. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Buenos Aires, Tinta Limón.

Garcés, Carlos. (2017). "La invasión iconográfica: el barroco en el Marquesado de Tojo. Historia y pervivencia, San Salvador de Jujuy", *Nuestro Noa*, No. 10, pp. 93-110.

Garcés, Carlos. (2019). *Santos mestizos. Arte popular religioso en la Puna de Jujuy. Retablos de Rinconada*, San Salvador de Jujuy, Nuestro Noa.

Gisbert, Teresa. (2000). "Los estilos de la pintura colonial", *El retorno de los ángeles*, La Paz, Unión Latina.

González, Ricardo. (1992). *Patronazgo, legitimación y contención social en la colonia; el caso del Marquesado de Tojo*, Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.

González, Ricardo. (2014). "La Compañía de Jesús y la renovación de la iconografía ornamental en el sur andino", Migraciones y Rutas del Barroco. VII Encuentro Internacional Sobre Barroco, La Paz, Fundación Visión Cultural.

González, Ricardo. (2017). "El 'barroco mestizo': ¿producto o proyecto?", Barroco: Mestizajes en Diálogo. VIII Encuentro Internacional Sobre Barroco, La Paz, Fundación Visión Cultural.

González, Ricardo. (2018). *Imágenes domésticas y perspectivas culturales*, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano.

Gori, Iris y Sergio Barbieri. (1991). *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Jujuy*, Buenos Aires, Academia de Bellas Artes.

Grimson, Alejandro. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Kusch, Rodolfo. (2007). "Introducción a la Puna", *El Viaje, Obras Completas*. Vol. II, Rosario, Fundación Ross.

Kusch, Rodolfo. (2007) "La seducción de la Barbarie", *Obras Completas*. Vol. I, Rosario, Fundación Ross.

Laclau, Ernesto. (2014). *Los fundamentos retóricos de la sociedad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. (2020). *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Lezama Lima, José. (2014). *Ensayos barrocos. Imagen y figura en América Latina*, Buenos Aires, Colihue.

Mesa, José de y Teresa Gisbert. (1977). *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, La Paz, Lib. Editorial Juventud.

Mesa, José de. (1988). "La pintura cuzqueña (1540-1821)", *Cuadernos de Arte Colonial* No. 4, pp. 5-44.

Mesa, José de. (2000). "La pintura virreinal en la Bolivia andina siglos XVI-XVII", *El retorno de los ángeles*, La Paz, Unión Latina.

Mesa, José de y Teresa Gisbert. (1962). "La arquitectura 'mestiza' en el Collao: la obra de Diego Choque y Malco Maí", *Anales* No. 15, 73-91.

Methol Ferré, Alberto. (1983). *Il risorgimento cattolico latinoamericano*, Bologna, CSEO incontri.

Olivera, Bernardo. (2015). *Espiritualidad y mística popular*, Buenos Aires, Talita Kum Ediciones.

Oros Rodríguez, Varinia. (2015). *Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las wak'as*, La Paz, MUSEF.

Del Percio, Enrique. (2009). *Política o destino*, Buenos Aires, Sudamericana: COPPPAL.

Del Percio, Enrique. (2014). *Ineludible fraternidad: Conflicto, poder y deseo*, Buenos Aires, CICCUS.

Puebla. (1979). *La evangelización en el presente y en el futuro de América Latina. Documento de Puebla*, Buenos Aires, Conferencia Episcopal Argentina.

Recalcati, Massimo. (2018). *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaelo Cortina Editore.

Santamaría, Daniel. (2001). *Memorias del Jujuy colonial y del Marquesado de Tojo. Desarrollo integrado de una secuencia territorial multiétnica siglos XVI-XVIII*, Huelva, Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana.

Sarduy, Severo. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Scannone, Juan Carlos. (2010). *Nuevo punto de partida en la filosofía latinoamericana*, Buenos Aires, Docencia.

Schenone, Héctor. (1992). *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos*. Vol. I, Buenos Aires, Fundación Tarea.

Siracusano, Gabriela. (2001). "Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones", Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano, pp. 425-444.