

Modernidad barroca y capitalismo

Debates sobre la obra de
Bolívar Echeverría

Compiladores

Andrea Torres Gaxiola y Luis Guillermo Martínez



V
O
L
U
M
E
N
2

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS • UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MODERNIDAD BARROCA Y CAPITALISMO

ANDREA TORRES GAXIOLA
LUIS GUILLERMO MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
COMPILADORES

MODERNIDAD BARROCA
Y CAPITALISMO
Debates sobre la obra de Bolívar Echeverría

VOLUMEN 2

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Modernidad barroca y capitalismo. Debates sobre la obra de Bolívar Echeverría, vol. 2, fue elaborado en el marco del proyecto PAPIIT 402320: “Modernidad barroca y pensamiento mexicano”.

Imágenes de portada:
Judith Romero
Tamazulápam del Espíritu Santo, Mixe
Oaxaca, 2016.

Primera edición:
abril de 2023.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, alcaldía Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-7582-4 (obra completa)
ISBN 978-607-30-7584-8 (volumen 2)

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México

Introducción

El primer volumen de esta obra se centra en la relación de la modernidad con el capitalismo. Se abordan ahí las teorías críticas y marxistas de Bolívar Echeverría, con el fin de retomar, replantear y explorar las formas del capitalismo vigentes y su relación con las diversas modulaciones civilizatorias, tanto en la historia de la modernidad, como en su catastrófica actualidad.

En este segundo volumen, se exploran los escenarios, las representaciones, las formas objetivas y subjetivas de una variante moderna, el barroco, y su constitución de larga duración dentro de la modernidad, así como su emergencia espontánea en diversas esferas materiales de la vida capitalista.

A partir de estudios filosóficos, estéticos o artísticos, se estudia el montaje barroco como estrategia de interrupción, desviación, derroche o sabotaje de la vida configurada en el capitalismo, especialmente en el permanente intento de fracturar dos vectores determinantes del capital: el proceso de acumulación de riqueza y el proceso de intercambio abstracto ejercido por la mercancía dinero. El *ethos* barroco decostruye constantemente este centro realista del capital. Desde una representación de segundo grado —generalmente estética o religiosa— rehúye la confrontación directa con el capital y se refugia en estrategias de tono menor, de segundo grado o de plena espectralización, para hacer, como decía Bolívar Echeverría, vivible lo invivible.

¿Cómo es que sintetiza Echeverría lo barroco? En su *Modernidad de lo barroco*, señala tres rasgos: a) Si bien el barroco es una alternativa que se constituye y opone a la historia dominante de la modernidad, no deja de ser una alternativa para vivir en y con el capitalismo; b) es, fundamentalmente, un principio que ordena el mundo de la vida, y

c) es una puesta en escena radical, donde la singularidad de la vida se afirma como absoluta y evanescente a un mismo tiempo, por esta razón no se constituye como una identidad nuclear (véase Echeverría, 1998: 48). A partir de estos presupuestos, puede indicarse que se trata de una formalización compleja del hecho capitalista y moderno. Formalización que abreva de la materialidad y espacialidad de la vida cotidiana y que afirma su legalidad en el uso de las cosas, en un trabajo material-artesanal que huye de la pragmática del capitalismo al presuponer una forma natural determinante o al sofisticar la representación hasta alcanzar una obra de arte. Ambas estrategias no hacen sino reafirmar una dialéctica entre lo evanescente y lo absoluto, que sólo puede tener una resolución teatral y dramática; de ahí que el escenario barroco siempre se planteó como virtualidad, representación de representación, espectralidad, fantasmagoría, simulacro o teatralidad.

En ese movimiento de constitución y destrucción de identidades, la forma barroca concreta, constantemente, una serie de figuras civilizatorias: la socialidad como laberinto, ruina y escritura. Todo proyecto barroco desemboca, de una u otra forma, en esas claves de montaje, que son escenarios donde se fagocitan los códigos, donde se devoran unos a otros los significados como lo hace la vida social y comunitaria en el laberinto urbano, la materia en la ruina y la oralidad en la escritura.

A partir de estas configuraciones de crisis y catástrofe —que constituyen escenarios paradigmáticos de segundo grado, para generar el teatro del mundo del capital— el barroco trastoca las representaciones hasta alcanzar una legalidad formal. Constitución estructural que implica la constante performance de todo lo dado, pero, a la vez, presupone que, con el fin de no detener esa formalización, debe asentarse en un principio de donación, esto es, construye la idea de una naturaleza y una materia como fundamentos de apertura para que se realice la mutación transnatural y transcítica de la vida en el capital. Este principio sistemático de trabajo tiene dos implicaciones: *a)* detener el flujo de la mercancía dinero, que serializa, abstrae y normaliza todo intercambio como equivalencia mercantil. Contra ese presupuesto, el barroco regresa a la forma material y pone en juego intercambios no mercantiles, sino intercambios simbióticos, sacros, estéticos y cráticos; *b)* interpone al principio de acumulación de riqueza del capitalismo,

el principio barroco del derroche. Frente a la economía del ahorro, el trabajo y la reinversión cuantitativa y cualitativa de capitales, su estrategia es el despilfarro, la economía del derroche, la exacerbación del principio del placer y, frente a la inversión, el mercadeo simple y, en no pocas ocasiones, la solidaridad.

Todas estas posibilidades y contradicciones de una modernidad capitalista, que es recreada desde el centro de intercambios comerciales y productivos del capital, generan un sin fin de estrategias y modos de vida que, de forma tenaz, cotidiana y material, buscan desrealizar el flujo del propio capital. A buena parte de estas estrategias, en la historia de la modernidad y en el despliegue del capitalismo en la actualidad, se abocan los estudios de este segundo volumen sobre los debates en torno a la obra de Bolívar Echeverría.

Como hemos indicado, este segundo volumen de ensayos aborda cuestiones centrales en torno a la sustancialidad de la modernidad barroca. De forma básica se piensa, desde diferentes perspectivas, a la múltiples y complejas mimesis barrocas como estrategias de resistencia al capital, en muy diversas esferas materiales y espontáneas de la vida social. En este contexto, hay una gran cantidad de trabajos y estudios de caso sobre el arte barroco y su relevancia en el proceso de desrealización del hecho capitalista.

Carlos Oliva Mendoza explora el discurso de Echeverría respecto a la modernidad barroca, para tal efecto, analiza su postura en torno a la relación entre modernidad y capitalismo; establece la definición del barroco a través de los análisis de la “donación de forma” y la “ley formal del barroco”, y, finalmente, esboza tres escenarios postcapitalistas que parten de la reactualización de los comportamientos barrocos.

En “La línea melódica de bajo y el barroco musical: variaciones sobre algunas ideas de Bolívar Echeverría”, Omar Anguiano Lagos retoma las anotaciones de Echeverría sobre el “método” barroco, que opera mediante complejos juegos de *ambivalencias*. Así, en el campo de la estética musical se plantea que las notas del rango de bajo, por su forma natural consistente en movimientos oscilatorios de frecuencias

muy lentas, generan una *ambivalencia* entre la percepción auditiva y la percepción táctil. Esta *ambivalencia* natural de los sonidos graves se polariza hacia el método artístico del barroco, e, históricamente, se despliega en el recurso técnico del “basso continuo”. El trabajo germinal de Claudio Monteverdi y su relación discipular con los maestros musicales de la Contrarreforma son retomados por el autor para mostrar cómo el “basso continuo” podría considerarse el elemento clave de la combinatoria musical barroca. Si, como plantea Echeverría, el arte barroco es “desrealización del hecho capitalista”, las notas del rango bajo son un elemento clave de ello cuando se trata de su vertiente musical y sonora.

En su texto “*Mutato nomine ... derivas del relato. Crónica, novela y autoficción en la obra de Leila Guerriero*”, Alicia Frischknecht nos plantea las posibilidades que se abren para el ejercicio del relato en el contexto de los nuevos medios digitales, sobre todo a partir de los cambios en la experiencia de la temporalidad y la espacialidad generados por el uso cotidiano de las redes sociales. La autora pone en tensión la idea de “*homo/mulier legens*” de Echeverría con las nuevas derivas del relato contemporáneo: ya no se trata de la pregunta por el “futuro del libro”, sino de una reformulación radical “de los objetivos de los medios escritos”. El ensayo augura el advenimiento de una *textualidad refundada* que nos llega desde los “rastros” y “residuos” del relato moderno, pero tan potente que puede desbordar la lógica que le dio origen. El despliegue de la mujer como sujeto social es fundamental en la refundación de esta nueva textualidad y, en este sentido, se ilustra con un análisis de la obra de Leila Guerriero.

Al hacer explícitas y volver a trabajar las fuentes de Echeverría, Ángeles Smart logra, en su texto “Vida cotidiana y ornamento barroco: la crítica de Bolívar Echeverría a *Las meninas* de Velázquez”, mostrar la radicalidad de las interpretaciones del filósofo sobre el arte y el hecho barroco. Interpretaciones consignadas de manera lateral, dentro de su propuesta filosófica, Smart las rescata y muestra el conocimiento profundo y el dominio que Echeverría tenía de la historia del arte barroco. Así, nos indica la semejanza de nuestro autor con la “crítica destructiva” del proyecto benjaminiano y la radicalidad con que acomete y lleva al extremo las interpretaciones canónicas de Foucault y Sarduy sobre *Las meninas*. La “luz tranquila pero implacable de los días

comunes”, escribe Echeverría, sería desde esta perspectiva otra forma en que los valores de uso cotidianos y espontáneos destruyen el canon establecido del gran arte.

Ricardo Cortés Ortega, en “Fiesta de sangre: *ethos* barroco y melancolía en la obra de José María Arguedas”, hace un estudio de las formas de narración y representación que alcanza Arguedas para mostrar los complejos procesos de resistencia de comunidades indígenas específicas que, a través de una teatralización extrema, mantienen presente el hecho del despojo originario, la devastación de las formas naturales y el despliegue del capitalismo en América Latina. Al seguir las anotaciones de John Kraniauskas y de Carlos Oliva Mendoza, el autor esclarece cómo el hecho capitalista vigente y las formas de resistencia y sentido de los pueblos originarios muestran la operación específica, profunda y de larga duración del *ethos* y la modernidad barroca.

Jorge Carlos Carrión muestra cómo las categorías “mestizaje”, “codigofagia”, “blanquitud” y “*ethos* barroco”, tal como se plantan en la obra de Echeverría, pueden utilizarse para realizar estudios de caso de fenómenos culturales de gran relevancia. Así, a partir de un análisis prolijo de dos historietas latinoamericanas, Jorge Carrión hace patente la manera en que estas producciones culturales asumen una posición crítica frente a la modernidad capitalista, sobre todo en su versión estadounidense. Esta modernidad, codificada conforme a las características del *ethos realista* (en el interior de la teoría de los *cuatro ethe*) aspira a determinar la totalidad del sentido social, pero encuentra, en Latinoamérica, juegos de resistencias culturales muy sutiles y poderosos. Las dos historietas estudiadas se proponen como referentes insoslayables de la efectividad estratégica cultural que opera en Latinoamérica, para distanciarse, cotidianamente, del dominio de la afirmación realista de la reproducción social capitalista.

“Economías barrocas como escenarios de des-realización del hecho capitalista: el legado de Bolívar Echeverría en el Sur global”, de Mariana Belén Carrizo, trata el tema del *ethos* barroco desde el estudio de la economía popular en Buenos Aires, en particular en el mercado La Salada. Nos presenta una exposición clara de las estrategias de resistencia barrocas, con las que se transgreden o se deforman los principios de racionalidad, urbanisismo, progresismo, nacionalismo e individualismo

propios del *ethos* realista de la modernidad, y concluye que se trata de formas que dan pie a una modernidad emancipada, al “hacer tambalear” los “cimientos” de la modernidad capitalista.

Por su parte, Edwin Alcarás, en “El *flâneur* y el mestizo latinoamericano como paradigmas de sujetidad barroca”, hace una arqueología de las profundas relaciones entre la obra de Echeverría y la de Walter Benjamin. Sincrónicamente con este ejercicio, Alcarás sostiene que la clave alegórica, que se desprende de los comportamientos barrocos de resistencia, permite la postulación de dos formas de sujetidad: el *flâneur* del siglo XIX, en el caso de Benjamin, y el y la mestiza que emerge en el siglo XVII latinoamericano. A la par barrocas y alegóricas, estas identidades evanescentes conducen a una representación absoluta de la resistencia ante las formas de destrucción del ejercicio de la política y la libertad. Permiten en ese despliegue dramático, vislumbrar alternativas al curso del capital.

En “Modernidad y ciencia ficción en México”, Itala Schmelz realiza una aplicación de las teorías sobre la *blanquitud* y el *ethos* barroco mediante un estudio crítico comparativo entre el género cinematográfico de ciencia ficción, en su versión hegemónica de origen *hollywoodense*, frente a algunas producciones clave del género en el cine mexicano. Así, la autora plantea la distinción entre una ciencia ficción articulada bajo el signo del *ethos realista* y una “ciencia ficción barroca”. La primera deriva en el cine de “ficción catastrofista”, cuyo sentido dominante es el de las distopías destructivas, mientras que, por su parte, la “ciencia ficción barroca”, logra plantear atisbos de “otras formas de modernidad” no dominadas por el *ethos realista*. La argumentación se enriquece poniendo en tensión la *teoría de los cuatro ethe*, de Bolívar Echeverría, con la teoría del *capitalismo gore*, de la filósofa Sayak Valencia.

Pablo Salvador Berríos González realiza una propuesta en “Acercamientos críticos a la historia del arte latinoamericano desde Bolívar Echeverría”, la cual consiste en la utilización del concepto de identidad de Bolívar Echeverría en la historia del arte en Latinoamérica. Así, desde una perspectiva no esencialista de la identidad, se realiza una crítica al arte como conformador del Estado-nación. Las relevancias del tema son variadas y se encuentran en la utilización del concepto de identidad como conformador de códigos dentro de una de las pro-

blemáticas más consistentes del arte en América Latina: el problema de su identidad, problema propio de principios del siglo xx. En esta propuesta, los desarrollos marxistas de Bolívar Echeverría son utilizados fuera de sus propios límites para ser trasladados al terreno de la crítica e historia del arte.

Mario Pehuén y Lucía Sartino, en su texto “Teatralidad y puesta en escena: operaciones artísticas contemporáneas para pensar la agonía de la modernidad”, exploran tres “operaciones artísticas” que han tenido lugar en el Sur, desde la teoría del *ethos* barroco. Eligen tres casos: una intervención que formó parte de las rebeliones de Chile del 2019, una obra “de sitio” en el MEC, en Río Negro, y otra intervención del año 2012 en Bariloche. Se trata de obras que aluden a procesos políticos que pueden ser leídas en clave barroca y que, además, fueron concebidas como mecanismos de resistencia. El texto ofrece una profunda lectura del barroco desde, fundamentalmente, los elementos de “teatralización”, “resistencia” e “invención de nuevos modos de existencia” como estrategia artística contemporánea. Se trata de un ejercicio que permite pensar el barroco más allá de la teoría.

En “Racismo y mirada: imágenes de la *blanquitud*-imágenes mercancía”, Karolina Romero propone indagar en las imágenes actuales que producen los medios de comunicación aquello que Echeverría entiende como *blanquitud*, concretamente en el caso de Yalitza Aparicio. De esta manera, pretende plantear un diálogo entre la relación mirada/*blanquitud*. Es un estudio de caso en donde la propuesta de *blanquitud* entra para desarrollar estudios sobre la imagen y la mirada. Como un segundo argumento, se propone la imagen de Yalitza Aparicio como una parodia de la mujer indígena que participa en las movilizaciones latinoamericanas actuales. Esto último bajo la noción de montaje. Se trata, como lo dice su autora, de pensar la relación entre la mirada y la *blanquitud* a partir de la crítica a la modernidad capitalista.

La obra de Echeverría empieza a dar lugar y ensayarse en muchos campos disciplinarios, prácticas académicas y generar respuestas, desde la teoría, dentro de los conflictos sociales vigentes. En este sentido, María Ayelén Sepúlveda y María Celeste Venica, en su trabajo, “Educación artística superior en contexto del Sur latinoamericano. Estrategias metodológicas en tono barroco”, nos narran y proponen el ejercicio docente, en el aula, desde una experimentación con los usos

y útiles que se generan dentro de un esquema barroco, más allá de los aspectos cuantitativos que norman los proyectos educativos actuales. Vemos en este texto cómo toda una serie de ejercicios barrocos ofrecen alternativas para otra práctica educativa y otro objetivo en los procesos de enseñanza y educación artística superior.

Al incorporarse la capacidad viva de trabajo a los componentes objetivos del capital, éste se transforma en un monstruo animado y se pone en acción “cual si tuviera dentro el cuerpo del amor”.

Karl Marx

Manifiesto barroco

En el año de 1998, la editorial ERA publica *La modernidad de lo barroco*, un libro donde se reúnen una serie de ensayos sobre las formas mercantiles, sacras y estéticas de la temprana modernidad americana. Se trata de artículos que giran sobre sí mismos, donde se trabajan una y otra vez las mismas tesis que, como un caleidoscopio, proyectan esas ideas desde diferentes perspectivas. Es un montaje y remontaje, básicamente, de las siguientes construcciones conceptuales: el cuádruple *ethos* de la modernidad; el papel protagónico de los pueblos indígenas en la configuración de una modernidad específica; el rol de la Compañía de Jesús en la temprana modernidad americana; la formulación de una profunda teoría del arte barroco y renacentista; la operación del marxismo como fuente para explicar la apoteosis de los valores de uso en una *maniera* barroca que resiste al hecho capitalista, y, *last but not least*, la poderosa conformación de la filosofía barroca. Todos estos temas circundan y apoyan la construcción de una idea singular: la existencia del *ethos* barroco como índice de una modernidad alternativa al capitalismo.¹

¹ He analizado la definición del *ethos* barroco con detalle en “La ley formal del barroco y la teoría crítica” (Oliva Mendoza, 2016: 85-99).

Siempre he pensado que las últimas tres páginas de ese libro, el ensayo titulado “La cultura actual y lo barroco”, constituyen una especie de manifiesto político de Bolívar Echeverría. Quiero abundar sobre esta presunción.

En esos seis párrafos, el filósofo sostiene que si bien el *ethos* barroco fue orillado a la periferia después de su centralidad por más de un siglo y medio (1588-1764), éste ha seguido reproduciéndose “como una propuesta genuina de humanidad moderna”, como “una vía coherente para el cultivo de la singularidad concreta del modo propiamente humano de la vida” (1998: 222).

Inmediatamente a esta tesis (que trasciende la idea de lo barroco como una época, un despliegue espacial específico e incluso un estilo, para ubicarlo como una forma civilizatoria moderna), Echeverría señala que el regreso totalitario de un *ethos* realista fue preparado por “los desastres de la desmesura romántica de los sujetos nacionales y su gestión política” (1998: 222). Termina esas frases de combate con otra tesis de alto calado: a finales del siglo xx, volvemos a ver otras formas de modernidad —otros *ethe*— “que no parten de la confusión entre el sujeto económico efectivo de la vida moderna —el capital— y el sujeto político posible de la misma”. En otras palabras, indica que parte del secreto de las manifestaciones civilizatorias, culturales y sociales alternativas a la modernidad capitalista están en no confundir (y claudicar o militar, en consecuencia) la sujetidad económica efectiva del capitalismo y las posibles sujetidades políticas alternativas. Incluso si la jaula de hierro del capital es infranqueable, eso no impide que las formas políticas se desplieguen de una manera diferente a la que dicta la acumulación de capitales y la estratificación social a partir de la riqueza.

En el siguiente párrafo, Echeverría indica con precisión que, desde la Revolución francesa hasta los años sesenta del siglo xx, sólo la rebelión romántica y el mito de la revolución fueron capaces de agitar creativamente al espíritu de la época y colocar al sujeto humano, como sujeto político, en posibilidad de transformar al mundo y guiarlo en “el sentido de la emancipación y la abundancia”:

“Faetónica” hubiera llamado sor Juana a la experiencia de dos siglos de transformación romántica del mundo —recordando el mito que cuenta de las catástrofes que vienen sobre el cosmos cuando el joven

Faetón, queriendo demostrar su estirpe divina, se empeña en guiar por su cuenta, sin apoyarse en la experiencia de su padre Helios, el carro celeste que reparte la energía solar. La década de 1960 concentró en sí los síntomas del final de esa época. (Echeverría, 1998: 223)

Así, para el autor de *Modernidad y blanquitud*, es de ese fracaso romántico moderno, de dos siglos, que surgen las filosofías posmodernas, pero sobre todo que empieza a reinventarse “para nuestros días una estrategia barroca”.²

Echeverría, al final de ese *manifiesto*, dibuja algunos rasgos de esa invención. El ejemplo que toma es el del artista barroco,³ éste no sustituye a la divinidad, como el artista romántico, sino que la restituye miméticamente. Se trata de un “juego de restitución” de la forma natural de las cosas. Es por lo tanto decorativa, teatral, y añadiría, virtual y, en su experimentación estética y perceptiva, incluso fetichista. Su contradiscursividad capitalista consiste en situarse, siempre, en una realidad de segundo grado. Piensa la representación como desrealización del artificio mercantil, pero con estrategias mercantiles. No sustituye a la divinidad o a la sacralidad, pero tampoco la restituye por completo, es una performación infinita. Sus estrategias son conceptuosas y metafóricas, pero siempre de carácter material, precisamente por su índice de restitución, no de sustitución eidética o idealista. Presta “fugazmente un nombre a lo sin nombre, para hacerle por un momento un lugar a lo excluido o inexistente” (Echeverría, 1998: 224). Quizá lo dice con más contundencia Christine Buci-Glucksmann lustros atrás:

² Al mito romántico de la constitución de la vida moderna, se suma de forma fundamental lo que Echeverría llama “creativismo”, una suerte de desmesura creativa engeguedada por la propia dinámica del capitalismo: “¿Es posible crear ex nihilo un sistema de concreción para la vida humana y su mundo? ¿Es posible inventar una subcodificación para el código de la reproducción social? ¿Es posible que una ‘política cultural’ sea capaz de construir una identidad social? A estas tres preguntas, la *hybris* del creativismo cultural moderno le lleva a responder afirmativamente: ‘el hombre es hechura exclusiva del propio hombre’. Es una respuesta que echa tierra sobre el conflicto inherente a todas las formas tradicionales de lo humano, sobre el núcleo traumático en el valor de uso y sobre la posibilidad de trascenderlo” (1998: 160).

³ El autor que opera como portador de un texto subterráneo de su teoría barroca es claramente Heinrich Wölfflin, específicamente sus trabajos sobre *Renacimiento y barroco* (1991).

El significante barroco prolifera más allá de todo lo significado, coloca al lenguaje en el exceso de corporalidad. A riesgo de parecer aún más paradójica, podríamos decir que la razón barroca pone en juego la infinita materialidad de las imágenes y los cuerpos. Al comportarse de esta manera, siempre tiene que ver con la alteridad como deseo. (1994: 139; primera edición en francés: 1984)

Sin embargo, dentro de todo el universo de pensadoras y pensadores barrocos y neobarrocos que se forman en las últimas décadas del siglo xx, es Echeverría el que insistirá en pensar lo barroco como una forma de modernidad alternativa al capitalismo; así termina ese *manifiesto barroco*:

La sabiduría barroca es una sabiduría difícil, de tiempos furiosos, de espacios de catástrofe. Tal vez ésta sea la razón de que quienes la practican hoy sean precisamente quienes insisten, pese a todo, en que la vida civilizada puede seguir siendo moderna y ser sin embargo completamente diferente. (1998: 224)

En concordancia con esas líneas, quiero preguntarme, en este ensayo, por la consistencia y actualidad de una modernidad barroca y por los vectores barrocos que, siendo modernos, pueden indicar algo completamente diferente a la modernidad capitalista.

Modernidad y capitalismo

La modernidad, desde la perspectiva de Echeverría, es un proyecto *ambivalente* y *abierto*.⁴ El filósofo latinoamericano basa su definición,

⁴ Una poliforma, podríamos decir, no una sustancia dada, sino un encadenamiento formal que, históricamente, acontece por el despliegue tecnológico de la humanidad, embarcada en un proyecto mercantil. Echeverría sigue a Leibniz para acentuar la idea de apertura y ambivalencia de la modernidad. “Todo lo que es real puede ser pensado como siendo aún posible”, escribe Leibniz, y Echeverría sostiene que bajo esa suposición el proyecto moderno sería “un conjunto de posibilidades exploradas y actualizadas sólo desde una perspectiva y en un solo sentido, y dispuesto a que lo aborden desde otro lado y lo iluminen con una luz diferente” (1995: 137).

de carácter histórico-antropológico, en lo que considera la constante superación, a partir del desarrollo tecnológico, de la llamada “escasez relativa” (1995: 138).⁵ Ahí estaría el punto genético de la modernidad: un despliegue técnico que elimina, en diversos grados, la posibilidad de la escasez de todo tipo frente al mundo natural.⁶ Este hecho, la modernidad, se gestaría en Europa, temprano, entre los siglos X y XII, y no tendría una característica moral intrínseca, ni siquiera el cristianismo poseería la fuerza de imponer una norma moral que alcanzara a definir el bien y el mal en la vida europea y posteriormente en todo el mundo moderno.⁷

Para Echeverría, la modernidad, gestada en la Europa medieval, se convierte en un proyecto universal, de carácter capitalista, justo con

⁵ Son interesantes dos cosas, respecto al debate sobre “escasez relativa” que enfrenta el ser humano al distanciarse del universo natural. Primero, que Echeverría piensa al trabajo productivo como el elemento fundamental, o de cobijo, podríamos decir, al asumir ese exilio; segundo, que él fecha de forma definitiva esa superación de la escasez relativa con la Revolución industrial, dice al respecto: “‘Facultad’ distintiva del ser humano (‘animal expulsado del paraíso de la animalidad’) es sin duda la de vivir su vida física como sustrato de una vida ‘meta-física’ o política, para lo cual lo prioritario reside en el dar sentido y forma a la convivencia colectiva. Se trata, sin embargo, de una ‘facultad’ que sólo ha podido darse bajo la condición de respetar al trabajo productivo como la dimensión fundamental, posibilitante y delimitante, de su ejercicio. El trabajo productivo ha sido la pieza central de todos los proyectos de existencia humana. Dada la condición ‘tranhistórica’ de una *escasez relativa* de los bienes requeridos, es decir, de una indiferencia o incluso una hostilidad de lo Otro o lo no humano (la ‘Naturaleza’), ninguno de ellos pudo concebirse, hasta antes de la Revolución industrial, de otra manera que como una estrategia diseñada para defender la existencia propia de un dominio siempre ajeno” (1995: 138).

⁶ Sobre el fundamento técnico o prometeico de la modernidad, Echeverría señala: “El fundamento de la modernidad parece encontrarse en la consolidación indetenible —primero lenta, en la Edad Media, después acelerada, a partir del siglo XVI, e incluso explosiva, de la Revolución industrial hasta nuestros días— de un cambio tecnológico que afecta a la raíz misma de las múltiples ‘civilizaciones materiales’ del ser humano a todo lo ancho del planeta” (1998: 144-145).

⁷ “Europa aparece a la mirada retrospectiva como constitutivamente protomoderna, como predestinada a la modernidad. En efecto, cuando resultó necesario, ella, sus territorios y sus poblaciones, se encontraban especialmente bien preparados para darle una oportunidad real de despliegue al fundamento de la modernidad; ofrecían una situación favorable para que fuera asumido e interiorizado en calidad de principio reestructurador de la totalidad de la vida humana —y no desactivado y sometido a la sintetización social tradicional, como sucedió en el Oriente” (Echeverría, 1995: 167).

la conquista de América. En sus palabras, ahí se da el “triumfo de la modernidad capitalista como esquema civilizatorio universal” (1998: 19-20). Es con la conquista y el genocidio que acontece en el continente americano que la llamada modernidad, debido al mercantilismo expandido, se convierte en un proyecto universal y, finalmente, logra cimentar en el orbe una moral racial, bélica-patriarcal y proyectivamente industrial, ese rasgo nórdico que Echeverría llamará más adelante *blanquitud*: el hecho industrial metamorfoseado en un racismo blanco de carácter productivista.⁸

A partir de ese momento, y sistemáticamente, esta forma histórica que siempre tiende a una expansión universal y global —la vida tecnológica y mercantil moderna— será una y otra vez subsumida por un proyecto específico —el proyecto de constitución de lo social dentro del esquema capitalista. Proyecto y proyección que genera una permanente, estratificada y violenta “escasez artificial” (Echeverría, 1995: 157).⁹

Se trata de un hecho, el “hecho capitalista”, que interviene esa *poliforma* y *polivalencia* a partir de una serie de dispositivos mercantiles y mercantiles capitalistas que orientan el proyecto moderno hacia el proyecto del capital: acumular valor y reinvertirlo, generando, a su vez, flujos de ganancia que jerarquizan y cristalizan la vida social de acuerdo con el curso del capital. “La presencia de la modernidad capitalista”, señala Echeverría:

⁸ Cuando entrevisté, en 2007, a Bolívar Echeverría, le pregunté, ¿qué es la *blanquitud*? Ésta fue su respuesta: “La *blanquitud* es un concepto que, me parece a mí, puede servir para explicar las razones de la selección genocida del mundo contemporáneo: por qué entregamos a ciertas poblaciones al sacrificio, por qué las condenamos a morir. Es una idea que se conecta con la de Max Weber, es decir, hay un tipo de ser humano que está siendo requerido, exigido, por lo que llama ‘el espíritu del capitalismo’. Un tipo de ser humano que históricamente se conformó adoptando o adaptándose a ciertas características étnicas del Occidente europeo. Y, en ese sentido, el ser blanco pasó a ser casi consustancial del ser moderno; el ser moderno implicaba un cierto grado de ‘raza blanca’, para hablar entre comillas” (Oliva Mendoza, 2010).

⁹ “[...] la primera tarea que cumple la economía capitalista es la de producir la condición de existencia de su propia forma: construir y reconstruir incesantemente una escasez artificial, justo a partir de las posibilidades renovadas de la abundancia” (Echeverría, 1995: 157).

[...] es contradictoria en sí misma. Encomiada y detractada, nunca su elogio puede ser puro como tampoco puede serlo su denuncia —siendo aquello mismo que motiva su encomio también lo que es razón de su condena. El carácter contradictorio de la modernidad capitalista parece provenir del desencuentro entre los términos que la componen: paradójicamente, la más radical de las empresas que registra la historia de la interiorización del fundamento de la modernidad —la de la civilización occidental europea y su conquista de la abundancia— sólo pudo llevarse a cabo mediante una organización de la vida económica que implica la negación de ese fundamento. (1998: 147)

En ese escenario, todos los proyectos de modernidad han sido derrotados; fracasaron y sucumbieron frente al proyecto realista de lo moderno, el proyecto netamente capitalista. Y, sin embargo, en la constitución espontánea y material de esos otros proyectos —las modernidades de corte romántico, clásico o barroco, e incluso en universos realistas— siempre aparece otro índice de modernidad. No todo lo moderno es capitalista, pero, sostiene Echeverría, el capitalismo sí es un hecho moderno.¹⁰

Donación y ley formal del barroco

¿Qué es, pues, la modernidad? Podemos definir a la modernidad como un *intercambio mercantil simple y semiótico de identidades sociales*. No se trata de un intercambio sacro, hermenéutico, estético, natural, animal o corporal, sino de una forma de producción y comunicación que siempre se configura a través de la creación de *mercancías* y, en este sentido, de identidades sociales *transnaturales, transteológicas y posteclesiales*; identidades que no se derivan de las formas naturales, de una figura o iconicidad sacra ni se dirimen en el hecho eclesial (la asamblea comunitaria). El punto, pues, es dilucidar si en ese intercambio mercantil simple y su *performance* semiótica hay espacios alternativos al hecho capitalista. En otras palabras, si en las ruinas del intercambio

¹⁰ “Entre modernidad y capitalismo existen las relaciones que son propias entre una totalización completa e independiente y una parte de ella, dependiente suya, pero en condiciones de imponerle un sesgo especial a su trabajo de totalización” (Echeverría, 1995: 138).

mercantil hay posibilidades de detener el intercambio mercantil ya capitalizado, esto es, un intercambio ya dirigido hacia la autonomía del dinero-capital y la mercancía-capital que se reproduce, a través de la generación de plusvalor, sin mediación alguna.

El núcleo de la potencia contracapitalista, para Echeverría, reside en los usos que damos a la mercancía, lo que el Marx de *El capital* llama *valores de uso*,¹¹ y en su intrincada conexión con las formas naturales que esencialmente generan un intercambio metabólico de energías (o trabajos útiles y reproductivos del mundo natural) que no se constituyen, en un primer momento, como mercancías.¹² Escribe Marx:

[...] como creador de valores de uso, como trabajo útil, el trabajo es una condición de existencia del hombre independientemente de todas las formas de sociedad, una necesidad natural eterna para que opere el cambio de materias entre el hombre y la naturaleza, sin el cual no sería posible la vida humana misma. (2014: 47-48)

En esta cita, el autor de *El manifiesto comunista* enuncia una idea transhistórica del “trabajo”; no se trata del trabajo productivo, sea éste trabajo creativo o mercantil, sino de lo que caracteriza como “trabajo útil”, un hecho metabólico de intercambio con la naturaleza, que tiene diversos efectos y usos, del que es dependiente toda forma natural, por supuesto, la forma humana incluida. El autor de *El capital* sigue adelante con las implicaciones de esa forma transhistórica del “trabajo”:

Si descontamos la suma total de los distintos trabajos útiles contenidos en la chaqueta, el lienzo, etcétera, quedará siempre un sustrato material que aporta la naturaleza sin la intervención del hombre. En su producción, éste sólo puede obrar como obra la naturaleza misma, es

¹¹ El trabajo de Echeverría, con relación a la categoría del valor de uso, continúa la línea de investigación generada por Roman Roldosky (Carvajal, 2014 y Gandarilla, 2014). Véase al respecto el texto de Ortega Reyna (2012), en el que se estudian otras tradiciones de interpretación sobre el valor de uso, con el fin de hacer una breve historia de las ideas dentro del marxismo del siglo xx con relación a esa categoría.

¹² Sobre la relación entre valores de uso, forma natural y discurso crítico en el trabajo de Echeverría, véase Torres Gaxiola (2019), “Bolívar Echeverría: el discurso crítico y la política de la forma natural”.

decir, *haciendo cambiar de forma a la materia*. Más aún. En esta labor de conformación cuenta el hombre con el apoyo constante de las fuerzas naturales. El trabajo no es, por tanto, *fuentes única y exclusiva de los valores de uso producidos por él*, de la riqueza material. (2014: 48)

Marx señala puntualmente cómo la riqueza material está unida al obrar de la naturaleza, un obrar que permanece y se *traduce* en el trabajo útil que realiza cualquier ser humano. Años después, en 1875, en una carta a Wilhelm Bracke, conocida como *Crítica del Programa de Gotha*, reafirmará la misma idea: “El trabajo *no es la fuente* de toda riqueza. La naturaleza es tanto fuente de valores de uso (¡y de éstos se compone, desde luego, la riqueza material!) como el trabajo, que no es por su parte sino la manifestación de una fuerza natural, la fuerza de trabajo humano” (2012: 389).

Podríamos decir que incluso por detrás del trabajo útil y el uso que damos a las cosas, tanto en sus fases consuntivas, productivas y de circulación, se encuentra un metabolismo natural determinando la riqueza material. El poder, en el sentido de energía y permanencia reproductiva, dependería en última instancia de una serie de formas naturales que están en permanente metabolismo.

Como sabemos, Marx no prosigue con un estudio sistemático de esa “forma natural” (que se expresaría en el “trabajo útil”), sino que profundiza su estudio sobre la forma valor (que se expresa en el trabajo productivo mercantil). Sea cual sea nuestro trabajo sobre la idea de la “forma natural”, es importante anotar que esa determinante natural es un hecho a interpretar. No es conducente dentro del terreno de la filosofía occidental, como lo mostraron, por ejemplo, Platón y Kant, al intentar postular una desvelación (*apofánsis*) o una enunciación absoluta y total de la naturaleza y la materia, pero ahora no trabajaré sobre ese tema.

¿Qué es lo que hace Echeverría? En primer lugar, hay que recordar que esta idea, “la forma natural”, es pensada por él durante toda su vida, desde sus estudios sobre *El capital*, hasta alcanzar un punto neurálgico en su ensayo “El valor de uso: ontología y semiótica”, y terminar en su libro póstumo con una serie de “Apuntes sobre la ‘forma natural’”. En esos apuntes, señala, quizá con pretensiones de zanjar el problema, que el término “forma natural”:

Se refiere exclusivamente al hecho de que lo humano, siendo por esencia “artificial”, no natural, es decir, contingente, “autofundado”, debe siempre construir sus formas en un acto de “trascendencia de lo otro” o de “trans-naturalización”, acto que hace de ellas formas construidas a partir de proto-formas que se encuentran en la naturaleza, las mismas que, “negadas determinantemente”, permanecen en ellas en calidad de sustancia suya. Es esta “transnaturalización” —y no “naturalidad”— que constituye a las formas actuales la que mantiene en ellas, incluso después de milenios de acumulación histórica civilizada que las hace parecer arbitrarias y por más elaboradas y artificiosas que puedan ser (formas de otras formas de otras formas...), un sutil nexo casi imperceptible con actos arcaicos de transnaturalización que fundaron las formas básicas de las múltiples maneras de ser humano, las simbolizaciones elementales de las múltiples “lenguas naturales”. (2010: 110)

Desde esta perspectiva, Echeverría enfatiza que el ejercicio primo con la naturaleza es de ruptura y distanciamiento —un ir más allá, sin que el vínculo pueda romperse del todo, en una existencia siempre trans-natural. Eso es lo que funda, precisamente, el lenguaje y la política, el universo metafísico de lo humano en el sentido aristotélico. Ahora, en medio de ese ejercicio, Echeverría detecta que hay una forma civilizatoria moderna que intenta restituir estética y ritualmente esa “forma natural”, pero no con un objetivo esencial o clasicista, sino como una forma de oponerse al sistema artificial por excelencia, el capital, ese universo donde tanto el lenguaje como la política se piensan como puro artificio mercantil, como una serie de intercambios de valor que tienen como objetivo extraer plusvalor y crear pluscapital o valor capitalizable. Esa estrategia intrincada, y muchas veces contradictoria, de resistencia —el barroco— se fragua en el Mediterráneo de los siglos XIV y XV, en especial en Italia, llega a través de España a Latinoamérica y es un modelo de sobrevivencia que los pueblos originarios y las poblaciones de conquistadores y migrantes rearticulan como una propuesta alternativa de modernidad.¹³

¹³ Para una crítica de la modernidad barroca, en su relación con el catolicismo jesuita, específicamente en su relación heterónima respecto a la Iglesia, véase Moreiras (2014). Desde mi perspectiva, el centro de gravedad de lo barroco, en la obra de Echeverría, es la formalización social e histórica del hecho natural, no religioso.

¿En qué consiste esa modernidad barroca? Básicamente, es un ejercicio de donación de forma e instauración de una ley formal barroca. Si lo pensamos esquemáticamente, podemos indicar que nuestros bienes se producen, distribuyen y consumen de acuerdo con un trabajo realizado sobre la naturaleza. ¿Qué tanto determina la materia natural nuestros bienes? Desde una perspectiva realista, específicamente mercantil y capitalista, el bien es determinado por la misma producción y circulación, la materia es un recurso para producir mercancías y satisfacernos, en ese sentido, tiene muy poca importancia la constitución original del bien natural. Ése es el proyecto universal, de más de cinco siglos, que ha gobernado y dirigido el hecho capitalista. Desde una perspectiva romántica e ingenua, se piensa que el ser humano tiene capacidades de invertir ese esquema civilizatorio. Desde su conciencia, tecnologías, ciencias, historias y energías revolucionarias se creyó que podía restituir una serie de valores humanos o universos naturales que cambiaran el curso de la historia del capitalismo. Eso no sucedió en cinco siglos.

Por el contrario, un proyecto que precisamente trata de abandonar los polos mercantiles y humanistas es el proyecto barroco. En éste las cosas operan, como he dicho, desde una perspectiva de segundo grado, por eso la importancia de la puntual observación de la fiesta-ritual, la vida cotidiana o la experiencia estética-artística, porque son formas de comportamiento desplazadas de la constitución *efectiva y acreditada* del mundo de la vida.¹⁴ En el hecho barroco, se parte de la idea de que la forma natural *dona* un índice estructural de comportamiento. Existe una causalidad en la naturaleza que no puede ser absolutamente alterada. Sin embargo, siempre aparece como una forma social histórica, no como una sustancia o esencia, por eso obliga a un comportamiento barroco —derrochador, rebuscado, caprichoso, ritualista, intelectual, enredado, pero a la vez, desprendido, humilde, comunitario o espontáneo. Es un comportamiento contradictorio, múltiple, poliforme y polivalente, porque parte de una hipótesis: debe interpretar y comprender una forma material donada por una entidad superior, la naturaleza. Es el comportamiento espontáneo de la artista, la doctora, la científica, pero también del cocinero, del albañil, de la deportista. Existe una

¹⁴ Para un estudio de los comportamientos barrocos dentro de la vida cotidiana, véase Smart (2020), “Reverberación del valor de uso: vida cotidiana, corporeidad y disfrute en el *ethos* barroco”.

forma dada que debo respetar y descifrar en un mismo momento y eso siempre implica más posibilidades de fracasar que de acertar.

Ahora, este primer paso, el establecimiento de “la donación de forma”, debe pasar a convertirse en legalidad. Se trataría, desde mi punto de vista, de una legalidad que se despliega en tres momentos: *a*) es una representación formal, de segundo grado, por eso su paradigma estético, sensorial o incluso artístico, negativa de cualquier presupuesto sustancial. Opera en la vida cotidiana como un constante *simulacro*; *b*) es una representación de sentido tautológico, representa bajo el presupuesto de que todo es representación. No está, pues, sostenida sobre la idea de proyección o creación de un objeto, sino sobre la base de que la representación representa otras formas miméticas. En el más radical sentido aristotélico o kantiano, se trataría de una forma que sólo puede volver a alcanzar una continuación formal. Nada la detiene ni la ancla, es representación de representación, como en el barroco borgesiano o rulfiano, donde el punto de origen es la apoteosis de las mercancías —en las enumeraciones de Borges, por ejemplo— o la desaparición de toda mercancía —en la narrativa de los muertos que constituye permanentemente Rulfo. Por último, *c*) de las dos ideas anteriores, se infiere que es un proceso proto-teatral. Es una dramatización permanente que se resuelve en la hiper-ornamentación de todo hecho o fenómeno que estilice. No sólo es un montaje y encuadre ritual, festivo y finito de la vida y de la muerte, sino que su esencia es el despliegue teatral, porque ahí radica el remontaje comunitario y la breve negación de la constitución individual del sujeto que actúa conforme al interés del capital.

Poscapitalismo

El trabajo de Echeverría ha sido criticado por lo que se considera, en su *corpus*, un uso excesivo de metáforas y tiradas de carácter cultural. Por citar un ejemplo, José Gandarilla ha dicho que Echeverría, al no hacer la necesaria historización de su cuerpo categorial, acaba generando “una serie de titubeos en los que predomina más un uso metafórico de los conceptos [...]” (2014: 83-84). En las antípodas de esa posición, se sitúa, por ejemplo, Villalobos-Ruminott, quien anota que el barro-

co aparece “como una complejización de la teoría del valor” y sirve “como punto de inflexión a la lógica capitalista que se expresa como permanente producción de formas de vida mercantificadas o, para usar una expresión más contemporánea, formas de vida precarizadas y desnudas” (2014: 100). En medio de ambas posturas, una que llama a volver a los estudios académicos tradicionales de historia conceptual y otro que indica, correctamente desde mi perspectiva, la comprensión de Echeverría sobre la necesidad de explorar los elementos prácticos de la experiencia de la vida en el capitalismo y sus estrategias límite y complejas de sobre-codificar la vida dentro del capital, existen toda una serie de estudios de caso que toman como base los “titubeos” del filósofo ecuatoriano. Pienso, por ejemplo, en Robin Blackburn y sus notas sobre las mercancías barrocas, justo a partir del diálogo que establece con las teorías de Echeverría:

La costumbre indígena de fumar tabaco también fue gradualmente adoptada por los europeos y se convirtió en centro de nuevos rituales, tanto colectivos como individuales. En el proceso, cambió de carácter: perdió su aura mística y se convirtió en la droga de elección para los marineros, estibadores y comerciantes [...] A diferencia de la marihuana y la coca, el tabaco agudizaba en vez de aturdir los sentidos y por tanto era más favorable para la sobrevivencia en el peligroso mundo de los puertos atlánticos del siglo XVII, donde eran comunes los secuestros oficiales o privados para conseguir personal para los barcos y las plantaciones. El tabaco empezó como una mercancía barroca pero se volvió “realista”. El azúcar, el café y el algodón seguirían el mismo camino. (2015: 199)

En medio de esos ejes teóricos que ha generado la potente teoría de Echeverría, quiero hacer una serie de observaciones finales sobre la modernidad alternativa o poscapitalista. Un intento de mostrar que tras la distancia conceptual y real que el autor de *Ziranda* propone entre modernidad y capitalismo, y la constitución de una legalidad barroca —articulada entre simulacros, tautológica en su vértigo mimético y teatral— existen crisálidas y, a la vez, espacios ya constituidos de una compleja, violenta e incierta realidad alternativa y poscapitalista que ya está presente en el mundo actual y que, en efecto, tiene un futuro incierto, como el de la propia modernidad y el propio capitalismo.

Esa *arqueología barroca poscapitalista*, proyecto presente desde la constitución de lo moderno, y revitalizada en las últimas décadas del siglo XX, nos muestra, tentativamente, tres escenarios sociales que se expanden día a día. El primer escenario es el ensayo cotidiano y expandido de las formas básicas —y en determinados momentos embrionarias— del capital. Estos esquemas básicos giran en torno a la forma mercantil simple, aquella donde la figura singular, ocasional e incluso azarosa se constituye paradigmáticamente como trueque. El intercambio esencial es entre una mercancía por otra mercancía. Central en este ensayo es el aplazamiento y/o desplazamiento de la desmesura y locura capitalista por el intercambio mercantil simple. La eliminación momentánea del equivalente dinerario. No obstante, imposible en ese intercambio es la eliminación del crédito. Existe un acto abstracto que da crédito a la mercancía por la que se genera el intercambio, y eso encierra la forma embrionaria del dinero y del comportamiento fetichista del capital. Aun así, ese intercambio, siempre presente en nuestra socialidad cotidiana, ritual, familiar, sentimental, y en convivencia con otros tipos de intercambio, detiene, por un momento, la apoteosis del dinero-capital. Es una forma no infrecuente en muchas comunidades y constituye, *de facto*, universos donde se reprimen muchas de las derivas abstractas, violentas y genocidas del intercambio que tiene como fin, exclusivamente, la acumulación de más capital. Esta forma se encuentra dentro de los universos poscapitalistas presentes, en las comunidades relativamente distantes de los esquemas de industrialización o creditificación del capital. Su permanencia, e incluso su ensayo en los centros urbanos del gran capital, es ya un hecho que se constituye como poscapitalista, de ahí el interés creciente de las empresas capitalistas en reintegrarlo a sus esquemas de acumulación y explotación.¹⁵

¹⁵ La relación de intercambio simple o trueque (M-M) vuelve a poner en juego la posibilidad de dar densidad a los valores de uso frente a los precios o valores de cambio, sin que esto los elimine por completo. En ese sentido, vuelve a poner en juego, y en la práctica, las preguntas que se hace Echeverría, al hablar de la modernidad como utopía: “¿es posible inventar cualidades de un nuevo tipo, a un tiempo universales y concretas? ¿Es posible producir y consumir valores de uso cuya concreción pueda pasar la prueba de la mercantificación, no perderse en su metamorfosis dineraria sino afirmarse a través de ella? ¿Es posible vencer el desarraigo sin volver atrás, a la comunidad arcaica, sino yendo más allá de él, hacia una comunidad ‘abierta?’” (1998: 159).

Esta *práctica y ensayo poscapitalista*, a través de la experiencia cotidiana del intercambio simple (mercancía por mercancía), establece una permanente respuesta de los seres humanos al capitalismo. Pero, quizá lo más importante es que potencia o alumbró un segundo escenario: la reconfiguración de nuestra relación política con los seres animales, minerales y vegetales. Este segundo teatro o representación constantemente reprime y detiene la implosión que genera un dispositivo que está centrado en la extracción de valor y la devastación de la naturaleza. Muestra realidades poscapitalistas ya imbricadas con los problemas ecológicos que genera el capitalismo, en los cuales las mismas formas naturales reaccionan y eliminan la vida humana. Los efectos de los virus que cada vez con más frecuencia aparecen y aparecerán en el horizonte humano son innegables. La fractura metabólica, que indicó Marx, y la derivada fractura ecológica está aquí en una infinidad de manifestaciones, desde las que atacan el cuerpo humano y colapsan los sistemas de salud al servicio de capitales, hasta las crisis que provoca la reacción de formas naturales —paradigmático es el calentamiento global— que son alteradas con fines de lucro y acumulación de capital. Del problema ecológico, una lección poscapitalista es central: el agotamiento de la nación y el Estado como garantes simbólicos y legales de toda la territorialidad. *Su fracaso está cifrado en su incapacidad para cuestionar el modelo de socialidad del capitalismo.*

No tienen herramientas para poner en marcha otra socialidad y, por el contrario, su prioridad militante es salvaguardar la socialidad capitalista, mediante sistemas chovinistas, fascistas o populistas y configuraciones nacionales agotadas, en un mundo donde las identidades están constituidas de forma mercantil dineraria y no nacionalmente simbólicas. A tras mano del agotamiento de los modelos de poder estatal y de las formas de representación nacional “democrática”, se encuentra la permanente implosión del proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista, debido al límite alcanzado en la relación entre el sujeto excedentario —dependiente de la ley de acumulación capitalista— y el agotamiento de reservas naturales —relacionado, entre otras cosas, con el problema ecológico. De ahí se derivan, en gran medida, la crisis de la tasa de ganancia, las ahora permanentes crisis crediticias y la sobreproducción de mercancías invendibles en el capitalismo del siglo XXI.

Son ejemplares en estos dos escenarios poscapitalistas los flujos mundiales de migrantes y las cosmovisiones de los pueblos originarios. Ninguna responde, de forma central, a una narrativa moralista, sino a una experiencia que abandona la tríada Estado-nación-capital o constata la permanencia de una socialidad no estatal ni nacional, un ejercicio espontáneo y trágico, en el caso de las migraciones, y profundamente antimercantil y ritual, en el caso de muchos pueblos originarios.

Finalmente, hay un tercer escenario. Ante nosotros, con una rapidez increíble, se da la reconfiguración y destrucción de las formas naturales-terrenales frente a las configuraciones globales civilizatorias que genera la renta de la tecnología. Las nuevas configuraciones civilizatorias, a partir de la creciente *renta tecnológica* y el *desplazamiento de la renta de la tierra*, implican que toda política, comunidad o proyección comunista y anarquista, que antes se anclaba en la relación primaria con el territorio, se plantea ahora como una configuración muy diferente a la del capitalismo industrial y sus relaciones nacionales, laborales, mercantiles, comunicativas, etcétera. Al estar desvinculado el territorio como proyecto nacional, urbano y laboral, la reconfiguración de *la política poscapitalista*, desde la necesaria reconfiguración del territorio y la prelación de la tecnología, acontecerá en formas absolutamente novedosas.

La vigencia de las luchas de un proyecto espontáneo y materialista de izquierda, un proyecto alternativo al capitalismo —constituido en la actualidad de forma compleja, desarticulada y desvinculada, que debe hacerse presente dentro de la esfera del capital y convivir, aún, con las formas mercantiles comunicativas modernas, dando prelación a los intercambios de reciprocidad, de redistribución y de trueque— debe centrarse en la lucha contra la acumulación originaria de capital en el sentido que lo expuso Marx.

John Kraniauskas escribía hace lustros que:

[...] existe también una especie de acumulación originaria continua (lo cual, desde un ángulo historicista significaría que no es tan “originaria”) que alimenta el fetichismo contemporáneo y acompaña el “dominio social del capital”, extendiendo la lógica del valor de cambio a nivel transnacional. En otras palabras, los procesos de despojo continúan (visibles, por ejemplo, en el fenómeno de la migración masiva) “liberando” trabajo para el capital, desdiferenciándolo a través de la

abstracción real, y que se experimentan hoy como “modernización”, “movilidad social” o “integración nacional”. (Kraniauskas, 2012: 209)

A la par, Massimo De Angelis ha revitalizado parte del debate sobre los alcances de la acumulación originaria o primitiva de capital, al llamar la atención sobre cómo esa acumulación se escenifica, permanentemente, en la separación de clase.¹⁶ Esto es, en el monopolio de tecnologías y medios de producción, así como en la reducción de parte de la humanidad a mercancía fuerza de trabajo. Este proceso es ya, como lo indica Marx, una forma de acumulación de capital. Es una forma cotidiana en la vida social y no sólo despliega lo humano como una identidad mercantificada a través del trabajo, sino que lo hace a través de los procesos de desterritorialización, conquista, colonización, racialización, y el despliegue patriarcal y la violencia de género.¹⁷

En los términos de Bolívar Echeverría, esa batalla espontánea y cotidiana contra la acumulación de capitales implica ya un hecho pos-capitalista y la configuración presente de una modernidad alternativa porque, en sus palabras:

El efecto devastador que tiene el hecho de la subsunción capitalista sobre la vida humana, y sobre la figura actual de la naturaleza que la alberga, es evidente: la meta alcanzada una y otra vez por el proceso de reproducción de la riqueza en su modo capitalista es genocida y suicida al mismo tiempo. (2010: 113)

¹⁶ Una sorprendente actualización de la configuración espontánea y fragmentada de la clase social, se puede vislumbrar en el trabajo de John Kraniauskas sobre las obreras asesinadas en Ciudad Juárez, a partir de la lectura de la obra testimonial-ficcional de Roberto Bolaño. Kraniauskas (2019), “A Monument to the Unknown Worker: Roberto Bolaño’s 2066 (2004) as Noir and as Installation”.

¹⁷ “Hay tres puntos centrales que, considero, son claves para comprender el abordaje de Marx en torno de la acumulación primitiva. El primero es que la *separación* de los productores y medios de producción es una característica *común* tanto de la acumulación [propriamente dicha] como de la acumulación primitiva. El segundo es que la *separación* es una categoría central (si no *la* categoría central) de la crítica de Marx a la economía política. El tercero es que la diferencia entre acumulación [propriamente dicha] y acumulación primitiva no es de carácter sustantivo, sino que la diferencia entre ambas radica en las condiciones y formas mediante las cuales esta *separación* es implementada en cada caso” (De Angelis, 2012).

Referencias

- Blackburn, Robin (2015). “El barroco colonial como modernidad alternativa”, en Raquel Serur (comp.), *Bolívar Echeverría. Modernidad y resistencias*. México: UAM/ERA.
- Buci-Glucksmann, Christine (1994). *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. Londres: Sage.
- Carvajal, Iván (2014). “Aproximación al pensamiento político de Bolívar Echeverría”, en Mabel Moraña (ed.), *Para una crítica de la modernidad capitalista. Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- De Angelis, Massimo (2012). “Marx y la acumulación primitiva. El carácter continuo de los ‘cercamientos’ capitalistas”. Trad. de Claudia Composto. *Theomai*, núm. 26, julio-diciembre.
- Echeverría, Bolívar (1995). *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM/El equilibrista.
- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad barroca*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: ERA.
- Gandarilla Salgado, José Guadalupe (2014). “Bolívar Echeverría y los *ethe* históricos del despliegue moderno/capitalista”, en Mabel Moraña (ed.), *Para una crítica de la modernidad capitalista. Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Kraniauskas, John (2012). *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: Flacso.
- Kraniauskas, John (2019). “A Monument to the Unknown Worker: Roberto Bolaño’s 2066 (2004) as Noir and as Installation”, en Erica Segre, *Mexico Noir. Rethinking the Dark in Contemporary Writing and Visual Culture*. Londres: Peter Langs.
- Marx, Karl (2012). *Crítica al Programa de Gotha*. Trad. de Gustau Muñoz. Madrid: Gredos.
- Marx, Karl (2014). *El capital: crítica de la economía política*, t. I, libro I. *El proceso de producción*. Nueva versión del alemán de Wenceslao Roces. México: FCE.
- Moreiras, Alberto (2014). “Los límites del *ethos* barroco: jesuitismo y dominación principal”, en Mabel Moraña (ed.), *Para una crítica de la modernidad capitalista. Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

- Oliva Mendoza, Carlos (2010). "Occidente, modernidad y capitalismo. Entrevista con Bolívar Echeverría", en *La Jornada Semanal*, núm. 805. México. <<http://www.jornada.unam.mx/2010/08/08/sem-carlos.html>>.
- Oliva Mendoza, Carlos (2016). "La ley formal del barroco y la teoría crítica", en Sergio Ugalde Quintana y Ottmar Ette (eds.), *Políticas y estrategias de la crítica: ideología, historia y actores de los estudios literarios*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Ortega Reyna, Jaime (2012). "El valor de uso en el marxismo de Bolívar Echeverría", en David Gómez Arredondo y Jaime Ortega Reyna (coords.), *Pensamiento filosófico nuestroamericano*. México: UNAM/Eón.
- Rubin, Gayle (1986). "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en *Nueva Antropología*. vol. III, núm. 30, México.
- Smart, Ángeles (2020). "Reverberación del valor de uso: vida cotidiana, corporeidad y disfrute en el *ethos* barroco", en *Revista Ciencias Sociales*, 1(42).
- Torres Gaxiola, Andrea (2019). "Bolívar Echeverría: el discurso crítico y la política de la forma natural", en *Valenciana*, núm. 25, enero-junio, pp. 261-282.
- Villalobos-Ruminott, Sergio (2014). "Sobre Bolívar Echeverría: lo barroco como forma de vida", en Mabel Moraña (ed.), *Para una crítica de la modernidad capitalista. Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Wölfflin, Heinrich (1991). *Renacimiento y barroco*. Trad. de Alberto Corazón. Barcelona: Paidós.

La línea melódica de bajo y el barroco musical: variaciones sobre algunas ideas de Bolívar Echeverría

Omar Anguiano Lagos

El registro de bajo: el sentido de la ambivalencia

Siguiendo las ideas de Bolívar Echeverría sobre teoría crítica y estética filosófica, me gustaría ofrecer ciertos elementos para sostener la siguiente idea: *el movimiento de las notas del registro sonoro bajo ofrece la clave para la comprensión del estilo musical barroco, y esto se debe a la ambivalencia perceptiva entre el oído y el tacto que se manifiesta en la aparición de las notas musicales graves, como fenómeno estético*. Dado que el barroco musical se originó como respuesta al desafío civilizatorio que planteó a Occidente la modernidad configurada en sentido capitalista, es posible que hoy, en medio de la crisis civilizatoria en la que nos encontramos —una crisis a escala mundial compuesta por crisis económica, social, cultural y ecológica— una vez más surgirán nuevos fenómenos de relevancia estética basados en los sonidos del rango más grave. Desde luego, un tema tan complejo dentro de la historia del arte merece una investigación más amplia y detallada, pero valdrá la pena la lectura de estas líneas, si, al menos, se logra plantear una perspectiva amplia del problema.

La idea central es la de que, dentro del estilo musical barroco, las líneas melódicas de bajo organizan la combinatoria sonora de manera que su recepción estética nos lleva a percibir formas *permutadas* de la vida social, generando una *ambivalencia* fundamental entre lo *real* y lo *posible*. Respecto a las peculiaridades estéticas de las notas musicales graves, tomaré como referencia algunos señalamientos del estudioso de la comunicación acústica y los paisajes sonoros Barry Truax. En efecto, en su libro *Comunicación acústica* (1984), Truax ha indicado que el bajo es algo más que un conjunto de instrumentos musicales a

partir de los cuales podemos producir notas graves: el bajo es un área de la percepción sensorial en la que habita una ambivalencia constitutiva entre el oído y el tacto, y, por ende, un área que facilita la construcción de ambivalencias estéticas.

El bajo

Empecemos mencionando que el bajo musical es mucho más que un bajo eléctrico, una sección de contrabajos en una orquesta, un fagot, una tuba, la voz de una cantante con la tesitura de contralto o la de un cantante con tesitura de bajo profundo, un didgeridoo, un violoncello, un sintetizador de ondas graves o cualquier dispositivo —o conjunto de dispositivos— capaz de producir sonidos cuya frecuencia vibratoria sea inferior a 100 Hz: el rango aproximado dentro del cual aparecen las notas graves en las incontables subcodificaciones que orientan la tradición musical de cada grupo humano, cada una en un tiempo y un territorio específicos. El bajo es más bien una *función musical*: no necesariamente se realiza con una voz o un instrumento que hayan sido desarrollados ex profeso para la producción de notas graves, es una función auditiva que el oído humano exige, y que aparece en las manifestaciones musicales de forma inminente: siempre hay una línea de bajo, una cierta *divergencia hacia la profundidad* que parece indicar un sentido imprescindible dentro del conjunto de los fenómenos musicales. Sin caer en exageraciones, quizá se podría afirmar que la línea de bajo, más específicamente, la manera en que cada grupo social la subcodifica, constituye, en sí, un peculiar índice civilizatorio.

Justo cuando centramos nuestra atención sobre las notas graves y las pensamos como un fenómeno estético específico, nos damos cuenta de que, debido a la lentitud absoluta de las ondulaciones a través de las cuales se propagan en los medios mecánicos, los sonidos graves están a media distancia entre el oído y el tacto. Ahí está la clave, los sonidos graves nos tocan, pero también los escuchamos, o viceversa: mientras los estamos escuchando de pronto empiezan a tocarnos, literalmente, y las sensaciones provocadas por esta *ambivalencia elemental* de los bajos pueden ir de la fascinación al espanto en una fracción de segundo. No por casualidad Carlos Oliva, en un trabajo dedicado a la música de

Kamasi Washington, recordaba que Ernesto Lecuona ya había referido esta ambivalencia elemental de los sonidos graves, esta plasticidad límite de una energía sonora que parece intervenir y desactivar las fronteras entre los medios materiales vibratorios: “los bajos, como lo enseñó el gran compositor Ernesto Lecuona, hacen patente que representan el centro de la tierra, del agua y del aire” (Oliva, 2018: 7).

Tierra, agua y aire, permutabilidad permanente y una ambigüedad que desconcierta la clasificación de los fenómenos estéticos: eso son las líneas de bajo. Es pertinente recordar, ahora sí con más detalle, las indicaciones sobre los bajos apuntadas por el investigador Barry Truax, quien ha colaborado con el Proyecto Paisaje Sonoro Mundial (World Soundscape Project) desde los años setenta del siglo xx, y ha profundizado, analíticamente, sobre la semiótica general del sonido.¹ En *Comunicación acústica* nos indica:

El rango de sensibilidad de frecuencia para el sistema auditivo es amplio, aunque es bien sabido que algunos animales tienen una extensión del umbral de la audición en el rango agudo. La descripción usual del rango auditivo es la que va desde los 20 hasta los 20 000 Hz, donde un hertz es un ciclo ondulatorio por segundo [...] *Hacia el límite inferior de las frecuencias graves hay un rango donde la sensación de afinación comienza a desaparecer y debajo de ella surge, más bien, una sensación de vibración física.* Este rango se encuentra entre 20 y 25 Hz, y se corresponde con la región en donde el cerebro no puede distinguir eventos separados porque están tan cerca como unos 50 milisegundos (*i. e.*, que ocurren con una frecuencia de 20 Hz). Los pulsos individuales o los ciclos del sonido pueden percibirse debajo de los 20 Hz debido a su habilidad para producir vibración y estimular resonancias corporales [...] Por tanto, *el límite grave del rango de audición crea un vínculo entre la audición, en sentido convencional, la experiencia del ritmo musical (i. e., eventos pulsados y separados en el tiempo) y la sensación de la corporalidad.* (1984: 14; la traducción y las cursivas son mías)

¹ Véase sitio digital del Proyecto Paisaje Sonoro Mundial, auspiciado por la Universidad Simon Fraser: <<https://www.sfu.ca/sonic-studio/worldsoundscaperoject.html>>.

Sabemos que el “límite grave” del rango de audición ha cambiado históricamente, extendiéndose a medida que las innovaciones técnicas vocales, así como las mejoras tecnológicas en laudería y construcción de instrumentos, han permitido producir y controlar cada vez con más precisión las notas bajas.² Sin embargo, lo más importante, de hecho, es la manera en que cada grupo humano, en un momento específico de su historia, se relaciona con *sus* notas de bajo: ahí está la fuerza cultural que empuja hacia la búsqueda de la extensión del registro grave. La fusión entre el oído y el tacto, en la percepción de los bajos, es, entonces, también una búsqueda.

Como puede leerse en la cita anterior, las notas de bajo nos tocan: más allá del tímpano, el martillo, el yunque y el estribo; las notas graves hacen vibrar nuestra piel, nuestros huesos y nuestros órganos internos, por eso sentimos que *acarician* nuestras entrañas, literalmente.³ Los bajos nos metamorfosean en cuerpos vibrantes, en espacios vibratorios de la música, así, nos convierten en instrumentos musicales, generando una ambivalencia profunda: ¿soy yo, o soy un instrumento musical?, ¿o soy ambas realidades a la vez?

² En la historia de la música occidental, por ejemplo, el registro “cero” —el que va desde los 27.5 hasta los 30.8 Hz— fue agregado al piano apenas en la década de los noventa del siglo XIX. La compleja historia de los contrabajos, como resultado de la cual todavía hoy polemizan dos “grandes escuelas” —la alemana frente a la francesa— en torno a si los contrabajos evolucionaron de la familia de las violas —violas *d’amore* y violas *da gamba*— o de los violonchelos, y, en consecuencia, sobre cuáles son las mejores aproximaciones técnicas y estéticas al instrumento y su repertorio, también da cuenta de la complejidad de la *búsqueda* de las notas graves en la modernidad occidental.

³ Raymond Murray Schafer, quien acuñó el término “paisaje sonoro”, refiere también la idea, pero en los términos técnicos de la psicoacústica: “Podemos hablar de espacio aural cuando diagramamos intensidad contra frecuencia en una gráfica [...] El espacio aural es solamente una convención de notación y no debe ser confundido con el espacio acústico, que es la expresión del perfil de un sonido sobre el paisaje. Sabemos que el espacio aural está limitado en tres lados por el umbral de lo audible, y en un lado por el umbral de lo soportable. Por tanto, las humanas y humanos podemos escuchar sonidos desde, aproximadamente, los 20 Hz (debajo de los cuales el sentido del oído se fusiona con el del tacto) hasta los 15 o 20 kHz, y desde los cero, hasta, aproximadamente 130 decibeles (donde la sensación de sonido se convierte en sensación de dolor)” (1994: 115; la traducción es mía).

Precisemos la idea central que intenta articular este trabajo: el despliegue histórico del estilo barroco musical, en su evolución estilística, puede comprenderse, desde cierto punto de audición, a partir del uso específico y consciente del movimiento de sus líneas de bajo: la técnica musical conocida como “bajo continuo”.

El bajo y las aventuras del “método barroco”

En un artículo fascinante, y muy condensado, titulado “El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana” (1996), publicado inicialmente en la revista *Escritos*, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla,⁴ Bolívar Echeverría dejó marcadas varias líneas de fuga que serían parte de los temas principales de sus investigaciones posteriores sobre teoría crítica marxista y estética filosófica. Ahí, Echeverría distinguió con nitidez una de las vías posibles para entender el “método” general del arte barroco: se trata de suscitar la experiencia de una “puesta en escena absoluta” que se genera provocando la sensación radical de *ambivalencia* entre el mundo que está siendo representado y el mundo real, dentro del cual se está llevando a cabo la representación. Esta “teatralidad absoluta”, como también la llamó Echeverría en su ensayo “El barroquismo en América Latina”,⁵ utiliza la ambivalencia estética para

⁴ Y que en 1998 sería revisado y subdividido por Echeverría para incluirlo como los últimos cuatro apartados de la tercera parte, “La historia de la cultura y la pluralidad de lo moderno: lo barroco”, en el libro *La modernidad de lo barroco*.

⁵ Escribe Echeverría: “Cuando se plantea la pregunta acerca de lo específico en el carácter decorativo-teatral de las obras de arte barrocas —pues existen también, por supuesto, decoraciones no barrocas— pienso que es conveniente recordar una afirmación que aparece en los *Paralipomena* de la teoría estética de Theodor W. Adorno: ‘Decir que lo barroco es decorativo no es decir todo. Lo barroco es *decorazione assoluta*, como si ésta se hubiese emancipado de todo fin y hubiese desarrollado su propia ley formal. Ya no decora algo, sino que es decoración y nada más’ [...] Sin embargo [...] lo ornamental de la obra de arte barroca no es más que el aspecto más evidente de un rasgo suyo que la caracteriza de manera más determinante. La afirmación de Adorno acerca de la *decorazione assoluta* del barroco debería según esto re-escribirse o parafrasearse para que mencione no sólo una decoración, sino una teatralidad absoluta de la obra de arte barroca. La afirmación sería entonces ésta: ‘Decir que lo barroco es decorativo no es decir todo. Lo barroco es *messinscena assoluta*; como si ésta se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (la imitación del

“establecer una ley formal autónoma, propia de una representación que ha llegado a convertirse en una versión diferente del mismo mundo representado” (2006: 161). Al generar un mundo representado, pero logrado tan eficazmente que dicho mundo adquiere una consistencia formal propia, el arte barroco “invita a invertir las cosas, a plantear, al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable” (161). Esto sólo puede alcanzarse si el barroquismo es capaz de producir un verdadero “estado de vértigo” capaz de provocar “experiencias radicalmente ambivalentes”.⁶ En palabras de Echeverría:

El “método” barroco consiste en hundirse y salir del desasosiego agudo y fugaz, pero omniabarcante, que trae consigo aquella “vivencia” en la que “el eco precede a la voz” (Sarduy), y lo sustancial es sustituible por lo accidental, lo central por lo ornamental, lo esencial por lo aparental, lo auténtico por lo impostado, lo luminoso por lo tenebroso, lo virtuoso por lo pecaminoso, lo maldito por lo bendito, lo eterno por lo efímero, lo diabólico por lo divino. Pero es un “método” que sólo es plenamente efectivo si la acción estética que hace uso de él se inspira en el *ethos* barroco. (2000: 216-217)

Antes de referir cómo es que la línea de bajo se presenta como un elemento estético que tiene una tendencia *natural* hacia la ambivalencia, y cómo esa tendencia se hace manifiesta en el estilo musical barroco, será prudente hacer una mínima aproximación a la idea del *ethos* barroco, ya que, como señala Echeverría, la dimensión ética barroca es el elemento que posibilita que el “método” barroco de la ambivalencia logre su efectividad plena. A continuación, referiré sólo una entre sus múltiples aristas, para, finalmente, apuntar algunas ideas generales sobre cómo el método de la *ambivalencia* aparece en las líneas de bajo desde el inicio mismo del estilo musical barroco.

mundo) y hubiese creado un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa imitación), sino que escenifica y nada más” (2006: 157-158).

⁶ La frase completa, tal como aparece en el capítulo 4, “Clasicismo y barroco”, de *La modernidad de lo barroco* es como sigue: “Parece ser que lo que atrae a los jesuitas en el estilo barroco es su capacidad de provocar experiencias radicalmente ambivalentes, estados de vértigo en situaciones en que los contrarios se interpenetran, se confunden o se mezclan” (2000: 95).

El *ethos* barroco: la ambivalencia entre el tiempo rutinario y el tiempo extraordinario

Durante un curso que impartiera en la Facultad de Economía de la UNAM en 1989, y cuyos extractos fueron editados por Jorge Gasca Salas bajo el título de *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*, Echeverría indicó que existe una matriz elemental que relaciona el tiempo y el espacio en el curso de la reproducción material de las sociedades humanas. En dicho trabajo encontramos una idea importante para la teoría política y la crítica de la cultura de Echeverría: la que concibe al humano como un ser que no tiene “programada” la “forma de su socialidad”. La forma que tiene cada grupo social humano es una forma que el grupo se da a sí mismo, y que tiene que ser “imaginada” o inventada, pues su despliegue no obedece a una manifestación material instintiva. Esto es, que debido a una situación existencial única en la que se genera un distanciamiento de la condición natural, se genera un proceso de *transnaturalización* que le da consistencia formal al grupo humano fundando su “politicidad”.⁷ La humanidad, entonces, posee como “materia” de su actividad la conformación, primero, y el cuestionamiento crítico, permanente, de las formas de su identidad social. Echeverría también indica que dicho momento de *transnaturalización* en el cual los grupos humanos fundamos o ponemos en cuestión nuestra iden-

⁷ Dice Echeverría: “El hombre es el único animal que no tiene una forma de socialidad programada en su aparato instintivo, que por ello tiene que darse su propia mismidad o identidad, que tiene que imaginar cómo organizarse, comenzando con la definición de sus relaciones de parentesco. En otros términos, el hombre tiene como materia [...] su propia socialidad, y esto es para él lo fundamental, de modo que cumple su reproducción en el nivel físico sólo de manera subordinada a la reproducción de su identidad social” (2013: 37-38).

En el ensayo “El ‘valor de uso’: ontología y semiótica”, que aparece en el libro *Valor de uso y utopía*, la referencia a la “politicidad” se da en términos de la capacidad que tiene el sujeto social de establecer una “armonía” entre el sistema de capacidades de producción y el sistema de necesidades de disfrute del “bien/producto global”. Dice Echeverría: “La ‘politicidad’ del proceso de reproducción social se muestra así en la capacidad que tiene el sujeto de establecer y modificar esa ‘armonía’ entre su sistema de capacidades y su sistema de necesidades, mediante la determinación del acceso efectivo de los individuos sociales, como productores y como consumidores, al bien/producido global” (2010: 172).

tividad social constituye un “tiempo extraordinario”, pero que, de una forma dialéctica, nos vemos empujadas(os) a cultivar esa identidad social dentro de un “tiempo rutinario”.

Ahora bien, si pensamos en esta dialéctica inexcusable suscitada entre los dos tiempos de reproducción social, es de esperarse que, de tiempo en tiempo, reaparezca la “temporalidad extraordinaria”, para cuestionar, como una manifestación autocrítica de sí misma, la identidad social que venía siendo cultivada dentro de la “temporalidad rutinaria”. La capacidad humana de inventar “libremente” formas nuevas de sí misma es la que se manifiesta en el “tiempo extraordinario” y la que se opone, dialécticamente, al automatismo de la vida rutinaria.

Para comprender qué es el *ethos* barroco —aquel que, según Echeverría, le otorga su máxima eficacia al estilo artístico barroco, y en el cual la *ambivalencia* funciona como fundamento del comportamiento humano— se puede iniciar considerando el impacto que tuvo la conformación de la dinámica moderna de reproducción social desde que empezó a operar en función de la auto-valorización del valor mercantil capitalista. En la civilización occidental esto se suscitó, con gran potencia, a partir del siglo XIV. El hecho económico de larga duración que consistió en la generalización del modo de intercambio mercantil capitalista impactó, en el plano cultural, sobre la relación entre los tiempos “rutinario” y “extraordinario” de la reproducción social. Para cuando los procesos de modernización se vieron re-funcionalizados de manera general por la dinámica mercantil capitalista, la civilización occidental contaba ya con un “impulso colonizador judeocristiano de todo un milenio de duración” (Echeverría, 1996: 172). Este impulso colonizador había “transformado sustancialmente” los mitos de las poblaciones originarias de distintas regiones europeas —celtas, grecorromanas y germanas, principalmente—, y fue precisamente el mito mayor judeocristiano, el que consta del Antiguo y Nuevo Testamentos, y la historia sacra, el que fue cimbrado, en sus bases mismas, por el desafío implacable que significó la aparición de la modernidad capitalista.⁸

⁸ Dice Echeverría: “Durante la Edad Media, la versión de la vida ‘en ruptura’, improductiva, con la que debía combinarse la vida rutinaria o ‘productiva’ para ser efectivamente tal, era la que es propia de la vida ritualizada por la religión. El tiempo ceremonial invadía de innumerables maneras, con diferentes intensidades y en múl-

El sentido dominante de la modernidad capitalista enseña que todo tiempo social, o individual, debe ser productivo, es decir, no debe haber dispendio, ocio o disfrute gratuito. Tampoco debe haber momentos en los que la forma social se ponga en cuestión o en los que se intente siquiera “imaginar” nuevas configuraciones para ella, no vale la pena intentarlo: como se ha dicho, cada instante —y cada gasto de energía vital— debe consagrarse a la obtención de ganancia; a la valorización del valor. Su imperativo nos indica que debemos separar “quirúrgicamente” al “tiempo extraordinario” —fundacional, festivo y dispendioso—, del “tiempo rutinario” —productivo, frugal y sobrio. Más aún, se trata de sintetizar, en un impulso productivista, los dos tiempos de reproducción social: el “tiempo rutinario” y el “tiempo extraordinario”. La coincidencia entre las dos “lógicas” de los tiempos de reproducción social que la modernidad capitalista promovió de manera permanente, al menos desde el siglo XIV, está inspirada en una “solicitud o un requerimiento ético emanado de la economía”, lo que Max Weber llamó “el espíritu del capitalismo” y que Bolívar Echeverría integra a su teoría como el *ethos* “realista” o “puritano”. Es el ejercicio ético que se articula adecuándose a las demandas impostergables que la reproducción del valor mercantil capitalista impone a los seres humanos, bajo cuyas directrices toda producción o todo consumo debe activar un doble proceso: ése que consiste en la extorsión de plusvalor sobre el trabajo ajeno, y de la acumulación de ese plusvalor en forma de ganancia. El *ethos* realista es vivir la vida como un siervo, o sierva, de la reproducción de la riqueza social, sacrificando en honor de la acumulación de dicha riqueza las posibilidades efectivas de su disfrute (Echeverría, 2010b: 57).

tiples combinaciones, el horario y el calendario de la producción, el consumo y la procreación [...] Para el siglo XVII, en cambio, el poderío de la fiesta eclesiástica estaba en camino de desvanecerse, pues la religión había sido ya expulsada del centro de la economía [...] *La modernidad capitalista, ciega a la complementariedad contradictoria entre el valor económico, que se valoriza en el tiempo rutinario, y el valor de uso, que se cultiva en el tiempo ‘de ruptura’, convencida de la coincidencia plena entre sus dos ‘lógicas’, difundía la seguridad de que la vida cotidiana rutinaria puede y debe zafarse y purificarse de la vida ‘en ruptura’, que una combinación con ésta no sólo le es prescindible en su búsqueda de mayor productividad, sino incluso dañina*” (2000:193-194; las cursivas son mías).

Tenemos entonces ya un *ethos* “militante” a favor de la economía mercantil capitalista, el que dice algo así como “no hay más ruta que la de la valorización del valor y el productivismo acumulativo”. Se trata de un *ethos* ajeno al disfrute efectivo y que, por sentirse incómodo en el “tiempo extraordinario” de la reproducción social (polarizado hacia el disfrute y el uso), más bien se afirma en el “automatismo” productivista abstracto. Echeverría también nos recuerda, siempre siguiendo a Weber, que, en el despliegue histórico de Occidente, la “práctica ética que mejor representa a este *ethos* solicitado por el capitalismo es [...] la del cristianismo protestante, y en especial la del puritanismo o protestantismo calvinista” (2010b: 57).⁹

⁹ La ética protestante está inspirada en una teología que exagera hasta su máximo punto de tensión la doctrina de la Gracia de san Agustín (354-430): *sola fide* “sólo la fe es válida, no las acciones”. Si Dios se inclina por la salvación y concede su Gracia es gracias a que *puede y quiere* hacerlo. Y lo mismo vale para los casos en que su Gracia no es concedida: también Dios quiere y puede *no* conceder su Gracia. Una de las consecuencias de ello es que la acumulación de riqueza es susceptible de interpretarse como un “signo visible” del beneficio de la Gracia. Bajo la doctrina de la *sola fide*, la acumulación de poder y riquezas no es motivo de vergüenza pública, sino, por el contrario, es motivo de ostentación. Para esta doctrina, como se ve, el papel del libre albedrío humano respecto a su relación con Dios es insignificante. Es un tipo de teología donde la idea de Dios lo presenta como un ser misterioso, tenebroso e, incluso, caprichoso. En *Modernidad y reforma* dice Juan Ortega y Medina: “Si el Dios de Lutero obra a veces como un loco, el de Calvino lo hace con una indiferencia gélida que espanta: si el pecador tiene que salvarse se salva, si condenarse se condena; las obras son inoperantes para la salvación” (1999: 104). La doctrina teológica que se inspira en el *ethos* barroco y que ofrece una alternativa teológica frente a las teologías desarrolladas por Lutero y Calvino es, desde luego, la *Concordia del libre albedrío con los dones de la Gracia...*, del jesuita Luis de Molina (1535-1600), en la que no encontramos ninguna “toma de partido”, ni por la predestinación absoluta que depende de la Gracia, ni por la libertad radical de la humanidad, que será reivindicada, más bien, por el *ethos* romántico. De Molina plantea la existencia de una “ciencia media de Dios”, la cual permite construir una experiencia basada en la ambivalencia: “a igual distancia de las dos recomposiciones extremas del mito cristiano en la modernidad, la realista o puritana [...] y la romántica o heroica [...], la recomposición barroca salta por encima del plano en que el destino individual debe ser narrado bien como una pura improvisación, una aventura de autorrealización, o bien como una pura fatalidad, un episodio de efectuación de un fin trascendente; pone a ese plano ‘entre paréntesis’ o ‘en escena’, de tal manera que la libertad y la necesidad parecen confundirse cada una en su contrario y confundirse entre sí” (Echeverría, 1996: 175).

Es en este punto clave de la civilización occidental en el que, de manera simultánea a la aparición del *ethos* realista o puritano, surgirá el *ethos* barroco, como *otra* manera de vivir la consolidación de la modernidad configurada en sentido capitalista. Una manera que no toma partido definitivo por la ritualización religiosa de los tiempos de reproducción social, pues ese intento sería, históricamente, retrógrado; pero tampoco toma partido por la productividad autorrepressiva y abstracta que fomenta el *ethos* realista o puritano. El *ethos* barroco toma su distancia respecto a estos dos polos, y es, justamente, esa “toma de distancia” lo que le convierte en un *ethos* plenamente moderno, pero que no milita a favor de la reproducción social capitalista: el *ethos* barroco toma el productivismo económico de la modernidad capitalista y lo transforma, mediante un procedimiento de ambivalencia cultural, en un productivismo poderoso, pero que será cultivado en el plano de la fantasía y de las experiencias estéticas. En ese sentido, el *ethos* barroco también provoca una ambivalencia entre el calendario religioso y el calendario secular de la reproducción social: pone su énfasis en la estetización de la vida cotidiana, convirtiendo cada día en una fecha ceremonial por la vía cultural y estética, restando importancia a la institución religiosa, pero exacerbando la relevancia de la existencia festiva permanente. Se trata de una ritualización secular de la vida cotidiana, en la que las experiencias estéticas transfiguran el mundo del “día a día” en un teatro, un simulacro, una escenificación (Echeverría, 2000: 194-195).

La línea de bajo en el barroco musical: la *ambivalencia* como fundamento del estilo

Para finalizar este trabajo, revisemos, sintéticamente, la relevancia que la ambivalencia estética de las notas de bajo tiene en los orígenes del barroco musical.¹⁰ Merece mayor atención, respecto al modo priori-

¹⁰ Tomemos como simples referencias historiográficas ilustrativas, pero no exclusivas, el madrigal *Cruda amarilli* (publicado en 1605) de Claudio Monteverdi (1567-1643), para marcar un eventual inicio del barroco musical, y *El arte de la fuga* (1742) de Johann Sebastian Bach (1685-1650), para señalar un posible ocaso del estilo (Cf. Burkholder, Grout y Palisca, 2008; específicamente la segunda, tercera y cuarta partes).

tario con el que el barroco considera a sus notas de bajo, el hecho de que en el uso sistemático del “bajo continuo” hay una tendencia hacia la ambivalencia entre el sentido del oído y el del tacto que mencionábamos al principio de este trabajo. La práctica del “bajo continuo”, que aparece en el contexto del *ethos* barroco de finales del siglo XVI y principios del XVII, aporta elementos para percibir la “desrealización” del sometimiento del valor de uso frente al valor económico, pues le otorga eficacia a la de la “teatralización absoluta” expresada, esta vez, en términos musicales.

Manfred Bukofzer, historiador de ese periodo de la historia del arte musical, nos indica en su libro *La música en la era barroca* que, técnicamente, este estilo presenta las siguientes características generales: *a)* alcanzó una libertad nunca antes escuchada en la utilización de las “disonancias” musicales, *b)* estableció la polaridad armónica entre los extremos audibles de la voz de bajo y la voz de soprano, *c)* trabajó sobre el ritmo y el pulso musical entre los extremos de un rango de acción muy amplio (desde las indicaciones *senza battuta* de Monteverdi, con un pulso casi nulo, hasta un pulso implacable y casi mecánico, como el de la forma tardía del *concerto grosso* o el *concerto barroco*), *d)* profundizó de manera fundacional sobre la llamada “escritura idiomática” que implica escribir la música bajo criterios específicos dictados por la construcción de cada instrumento musical, o para las partes vocales,¹¹ *e)* gracias a la escritura idiomática, además de la “traducción” entre idiomas instrumentales, incluso se trabajó con la “traducción” entre las formas musicales (sonatas de iglesia que se traducían al teclado, recitativos que se tradujeron a formas instrumentales o preludios de teclado que se traducían al medio coral, por ejemplo) y *f)* perfeccionó el sentido general de tonalidad —el sentido musical donde la combinatoria de 12 notas que se presentan en diferentes registros sonoros se organiza en torno a una nota central que funciona como “centro de gravedad”— (Bukofzer, 2008: cap. 1).

¹¹ Trabajando sobre la *escritura idiomática*, los compositores barrocos implementaron sistemas de “traducción” de ornamentos o técnicas instrumentales que permitieron extender las capacidades de codificación musical hasta grados de complejidad insondables (la ópera barroca, de hecho, puede pensarse como la yuxtaposición de los idiomas vocales e instrumentales).

Todos estos elementos dan cuenta del profundo calado y de la imprescindible impronta que el estilo barroco ha dejado en las prácticas musicales modernas: prácticamente todas sus características principales forman parte de la música que se escucha y se compone en nuestros días, tanto en el ámbito popular como en el de concierto. Pero, ¿cuál fue el origen histórico de todas estas portentosas innovaciones musicales que han mostrado tener una vitalidad, hasta hoy, inagotable?

Plantear una posible respuesta a esta pregunta requeriría un trabajo de mayor extensión que el presente. Aquí sólo es posible recordar, brevemente, algunas diferencias generales entre el *stilo antico* y la *seconda pratica*. El *stilo antico*, o el “estilo al modo de Palestrina y Zarlino”, fue el estilo canónico de la composición polifónica renacentista y está basado en la *conducción correcta* de los intervalos entre las voces musicales, una conducción correcta que operaba, en la práctica, en un sentido abstracto. Al decir “abstracto” me refiero a que es un estilo que debe sus cánones formales al movimiento neoplatónico renacentista que buscaba encontrar armonías válidas para todos los casos prácticos, esto quiere decir que la correcta conducción de las voces se consideraba válida *independientemente* de la situación específica en la que se realizaba la música. En otros términos, si la conducción de voces era correcta, su aplicación práctica debía funcionar independientemente de la dotación instrumental o vocal que iba a ejecutarla; y, asimismo, debía funcionar para cualquier temática abordada por la composición, ya fuera de carácter litúrgico o secular, o de temáticas paganas o cristianas.¹² Por su parte, la *seconda pratica*, que se distanciaba críticamente de

¹² La polifonía renacentista es un desarrollo que se distingue con claridad durante la baja y la alta Edad Media. Consiste en una diversificación de las prácticas vocales entre las que se encuentra el “canto llano”, o canto “monódico”, es decir, “a una sola voz”, que se introduce como elemento de la liturgia romana desde los orígenes de la Iglesia católica en el siglo IV, cuando Constantino, mediante el edicto de Milán, instituyó que el cristianismo sería, de ahí en adelante, la religión oficial del Imperio. La polifonía, es una “modernización” del “canto llano”, que aparece a partir del siglo IX, en los monasterios del llamado “Renacimiento carolingio”, pero, sobre todo, entre los siglos XII y XIII, en las prácticas de la llamada “Escuela de Notre Dame”, de París. La idea general de la polifonía primitiva es que la *vox principalis*, o melodía principal del “canto llano”, puede ser acompañada por otras voces que pueden ser más agudas, más graves, o ir separadas en el tiempo respecto a la melodía principal (las que constituyen el llamado *organum*). La polifonía procede mestizando desarrollos de la cultura mu-

aquella *prima pratica*, afirmaba como pertinente “quebrantar” las reglas de la combinatoria musical polifónica siempre y cuando fuera posible transmitir con toda plenitud el sentido del texto poético musicalizado. La “segunda práctica” hacía posible trabajar con las “disonancias no preparadas” como un recurso retórico capaz de hacer más intensa la expresividad de los textos cantados. Este tipo de práctica tomaba una gran distancia frente al estilo renacentista, en el que todos los intervalos entre sonidos musicales debían ser preparados y resueltos. Hasta entonces el uso de las “disonancias musicales” nunca fue considerado “libre”, pero este criterio estético fundamental para el posterior despliegue general del estilo barroco fue defendido contundentemente en el prefacio al *Quinto libro de madrigales* (1605) de Claudio Monteverdi, y en las “Declaraciones” de Giulio Cesare Monteverdi, su hermano, contenidas en el *Scherzi musicali* (1607), del mismo autor. La historia de estos textos es relevante, pues se ofrecieron como posibles respuestas a las objeciones que, frente a la música de Monteverdi, había interpuesto el compositor y crítico Giovanni Maria Artusi en su libro *Delle imperfettioni della moderna musica* (1600). Iniciando una de las polémicas más célebres sobre estética musical, Artusi señalaba que en el madrigal *Cruda amarilli*, Monteverdi incurrió en “la violación innecesaria de las reglas del contrapunto” (Burkholder, Grout y Palisca, 2008: 350).¹³ Ésa es la razón por la que Monteverdi puso a *Cruda amarilli*,

sical popular con los avances de la cultura musical escrita de la Edad Media europea. Cuando hablamos ya de la polifonía renacentista del siglo XVI, no debemos olvidar que alcanzó un grado nunca antes visto de complejidad y riqueza estilística en lo que se refiere a las posibles combinaciones entre las diferentes voces. La polifonía renacentista es ya la identidad musical de la burguesía comercial en ascenso, que destinaba una parte considerable de recursos al mecenazgo artístico para que le ofrecieran propuestas “modernas” de identidades culturales, ya que las identidades tradicionales de corte étnico las había destruido la “identidad abstracta” del primer gran capitalismo mercantil. Los elementos canónicos del *stilo antico* fueron indicados, en términos generales, por Gioseffo Zarlino en su tratado *Le institutione harmoniche* (1558).

Para profundizar sobre los procesos de “modernización” que se suscitaron durante la Edad Media, y la manera en la que, al interior de dichos procesos, aparecieron expresiones culturales y políticas de una modernidad no dominada por la configuración capitalista, véase “Definición de la modernidad” (Echeverría, 2010b).

¹³ Los términos con los que Artusi califica el trabajo musical de Monteverdi son muy ilustrativos: “extravagante”, “estridente” y “disonante”. Artusi escribió: “[Estos pasajes] son contrarios a aquello que es bueno y adecuado en la institución de la ar-

en la primera posición de su *Quinto libro de madrigales*, de 1605, y de que, en 1607, Giulio Cesare Monteverdi también defendiera la estética musical plasmada por su hermano en una forma que deja poco lugar a dudas: “la armonía, de ser la señora pasa a ser la sierva de las palabras y las palabras las señoras de la armonía. Ésta es la manera de pensar a la que tiende la segunda práctica o el uso moderno” (Burkholder, Grout y Palisca, 2008: 351; cf. cap. 13, “Los nuevos estilos del siglo XVII”).

Es importante decir que la “polémica Monteverdi-Artusi” se resolvió en un *impasse* indefinido, pues las interminables ocupaciones de Claudio y Giulio Cesare Monteverdi en la corte de los Gonzaga, en Mantua, hicieron imposible continuar con el debate. En términos muy generales se puede decir que la *seconda pratica* nunca consistió en reemplazar la polifonía renacentista por otra práctica musical dominante, sino en poder “moverse” entre las prácticas antiguas y modernas con la finalidad de radicalizar el sentido de “representación absoluta” (Whenham y Wistreich, 2007: cap. 4, “Monteverdi at Mantua, 1590-1612”). Lo que los hermanos Monteverdi llamaron la “segunda práctica” puede ser considerado el origen del estilo barroco en su despliegue musical: la puesta en juego de manera simultánea del recitativo, la monodia, la polifonía primitiva y la polifonía moderna, combinados con el perfeccionamiento técnico de cuatro instrumentos musicales cuyo origen se remonta al mundo griego, pero que, evolucionando durante la Edad Media alcanzaron una forma moderna muy potente en el siglo XVI: el órgano, el clavecín, el chitarrone y la tiorba (éstos dos últimos provienen de la familia de los laúdes).

Ahora bien, la práctica musical que vinculó y dirigió la coordinación de todos estos elementos musicales tan heterogéneos fue el “bajo continuo”, que se constituyó como la característica principal y definitoria

monía. Resultan estridentes al oído y antes lo ofenden que lo deleitan; y traen confusión e imperfección de no pocas consecuencias a las buenas reglas, legada por quienes establecieron el orden y los límites de la ciencia [...] No niego que el descubrimiento de cosas nuevas sea no sólo bueno sino necesario. Pero primero decidme ¿por qué desean emplear estas disonancias como las emplean?... Si el propósito puede alcanzarse observando los preceptos y buenas reglas legadas por los teóricos y seguidas por todos los expertos, ¿qué razón hay para ir más allá de los límites en busca de nuevas extravagancias?” (Burkholder, Grout y Palisca, 2008: 350).

de la música barroca.¹⁴ Claudio Monteverdi no fue el inventor del “bajo continuo”, pues era una práctica que se estaba desarrollando en las cortes italianas desde el último cuarto del siglo XVI, pero sí fue él quien le otorgó el impulso decisivo para su unidad estilística. Además, su trabajo artístico estuvo acompañado de una defensa teórica explícita que muestra que en el proceso de conformación del estilo barroco, Monteverdi puede ser considerado un referente histórico confiable.

¹⁴ Antes de terminar este trabajo, valdría la pena señalar algunos aspectos respecto al uso general del término “barroco”. En su “Introducción” al libro *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el barroco*, Roger Chartier (2012) nos recuerda que deberíamos tener presente que en Europa, ni el siglo XVI ni el XVII, conocieron el término “barroco”, y eso que son los siglos considerados barrocos por excelencia: lo *barroco* es una categoría estética usada por el movimiento cultural ilustrado de finales del siglo XVIII para caracterizar y describir ciertos fenómenos que a la Ilustración le parecían relevantes, sea positiva o negativamente. El campo semántico en el que se mueven las primeras definiciones de “lo barroco” se extiende a través de ideas de irregularidad, asimetría, bazarria y, quizá, cierta deformidad. En el mundo hispano, indica Chartier, ni en el *Tesoro* (1611) de Sebastián de Covarrubias —considerado el primer diccionario general del idioma español—, ni en el *Diccionario de la lengua castellana* o *Diccionario de autoridades* —publicado por la Real Academia Española entre 1726 y 1739— podemos hallar la entrada del término *barroco*. Más bien encontramos *barrueco*, que nombraba a unas “perlas desiguales” semejantes a un tipo de verrugas que salían “en la cara”; así como *berrueco*, que denotaba tanto a ciertos “peñascos”, “peñas levantadas” de manera “desigual y áspera”, como, otra vez, a esas “perlas desiguales” que estaban formadas por “muchos granos juntos grandes y pequeños, pegados al modo de overa de gallina, que demuestra apariencia de mil figuras de buen parecer”. Chartier refiere, también, que el término *barroco* se hace explícito ya en la entrada “Arquitectura” (1788) —que aparece en la parte 1, del volumen 1, de la *Enciclopedia metódica* (*Encyclopédie méthodique*, 1782-1832)— escrita por el teórico del arte y administrador cultural Quatremère de Quincy (1755-1849). En dicha definición de lo *baroque*, pensado desde la arquitectura, de Quincy nos ofrece un campo semántico que va desde el “refinamiento” hasta el “abuso” en el gusto, y que puede llegar a lo “ridículo” por “exceso”. Finalmente, Chartier nos recuerda que, con la entrada *barroco*, de Quincy quiso designar lo estrambótico, extraño o irregular, así como al estilo arquitectónico “muy adornado y atormentado”. La incompreensión ilustrada de los fenómenos artísticos que para ellos aparecían como “barrocos” se debe a una incapacidad esencial para comprender el uso de la “ambivalencia” en ese estilo artístico. También es curioso que la caracterización ilustrada de lo barroco parece coincidir con la del defensor de la polifonía renacentista Giovanni Maria Artusi, citada más arriba. Parece que el barroco es tan incomprensible para sus predecesores clasicistas como para sus sucesores neo-clasicistas.

Si hacemos caso al llamado sobre la prioridad artística de la expresividad del texto cantado, caemos en cuenta que, a principios del siglo XVII, y en el contexto del *ethos* barroco, las palabras cantadas sólo podían alcanzar su grado más alto de dramatismo si se apuntalaban en el movimiento libre del bajo: si el texto pedía un cambio súbito de tesitura, el bajo lo marcaba; si el texto pedía una pequeña variación improvisada, el bajo debía quedar “en suspenso” para ofrecer el espacio y el tiempo necesarios; si el texto requería un ligero grado de disonancia, sería también el bajo quien debía proponerlo. Hemos dicho ya que el bajo es un área de la percepción sensorial en la que habita una ambivalencia constitutiva entre el oído y el tacto, y, por ende, un área que facilita la construcción de ambivalencias estéticas. El bajo se escapa siempre de la codificación musical completa, pues el proceso de su percepción es ambivalente: al percibirse el mismo fenómeno mediante dos sentidos separados, la codificación en sentido musical nunca alcanza su plenitud. Lo que se presenta al tacto como código se le presenta al oído como “forma natural”, y lo que se presenta al oído como código se le presenta al tacto como “forma natural”.

La línea de bajo fue utilizada por Monteverdi —un músico extremadamente sensible que estaba dominado por el *ethos* barroco—, como un modo de llevar a sus grados más desarrollados las nociones de *representación* y *teatralización* que le fueron inculcadas en sus años iniciales de formación musical bajo la tutela de Marco Antonio Ingegneri, y, en vía secundaria, como “discípulo del discípulo”, bajo los preceptos de Vincenzo Ruffo, dos compositores destacados dentro de las prácticas musicales inspiradas por los Artículos de fe emanados del Concilio de Trento.¹⁵ Desde sus orígenes, pues, el barroco musical plantea juegos de

¹⁵ El joven Claudio Monteverdi a los quince años publicó, en su natal Cremona, su primer libro de “motetes a tres voces” bajo la influencia y dirección de su maestro Marco Antonio Ingegneri (1535 o 36-1592), quien además de un experto en contrapunto y composición en el estilo polifónico renacentista, fue un conocido compositor de la “Contrarreforma católica”, como se le conoce a la serie de reformas y medidas tomadas por la Iglesia católica después del Concilio de Trento (1545-1563), en respuesta a la Reforma protestante (iniciada en 1517) liderada por Martín Lutero y después por Juan Calvino. Marco Antonio Ingegneri (quien a su vez había estudiado con Vincenzo Ruffo, compositor que trabajó, desde 1563, como “maestro di capella” bajo las órdenes del cardenal Carlo Borromeo), fue amigo personal del obispo lombardo Nicolò Sfondrati (1535-1591), quien, al final de su vida se convertiría en el

ambivalencia radicales, y confunde al oyente generándole estados de “vértigo” y “conmoción de los sentidos”. Este juego de ambivalencias fue un elemento clave para que, durante siglo y medio de historia, y rebasando las fronteras entre el mundo católico y el protestante, las prácticas musicales barrocas pudieran desarrollar otras ambivalencias poderosísimas: las que permutan formas instrumentales con formas vocales, las que intercambian modos de ornamentación entre unos instrumentos y otros, las que confunden las variaciones con el tema principal, las que transforman súbitamente un pulso musical libre en un tiempo marcado, y las que utilizan recursos de la música litúrgica en la música secular, y viceversa, por citar las más conocidas.

No en vano Bolívar Echeverría señaló explícitamente que la figura de Claudio Monteverdi es un elemento vinculante entre el *ethos* barroco y el arte barroco en su despliegue musical. En este sentido, la línea de bajo puede ser considerada un elemento de articulación estética relevante, como he intentado mostrar. Para finalizar este trabajo me gustaría ofrecer la cita de Echeverría donde se refiere al trabajo de Monteverdi, dejando abiertas las temáticas aquí tratadas para futuras investigaciones:

Tal vez es Monteverdi quien mejor expuso el programa de lo que podría llamarse el nivel básico del estilo barroco: se trata —dice— de lograr en la pronunciación de las palabras el gesto capaz de “despertar la pasión que está dormida” en ellas, de encontrar el drama escondido en el significado de un texto. *Lo que intenta el artista barroco es convertir en experiencia vivida la experiencia vital cristalizada en el universo de las proporciones clásicas que había sido invocado por el Renacimiento.* (2000: 93-94; las cursivas son mías)

papa Gregorio XIV (1590-1591), otro gran defensor de las reformas tridentinas. Ingegneri, es, pues, sin duda, el elemento clave en la vida y obra de Monteverdi. La idea de pensar a la “liturgia como teatro”, o de poner el énfasis en la “teatralización de la liturgia”, lo que se conoce como la “composición en el estilo tridentino”, fueron las influencias principales que el Concilio de Trento transmitió a Monteverdi a través de Ruffo e Ingegneri. El *ethos* barroco, que se expresó de manera paradigmática en todo el proceso de la Contrarreforma católica, estaba presente, pues, ya desde los tiempos de formación del joven Monteverdi. Para la referencia biográfica de Claudio Monteverdi (véase Taruskin, 2010, cap. 1. “Opera from Monteverdi to Monteverdi”).

Referencias

- Bukofzer, Manfred (2008). *Music in the Baroque Era*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- Burkholder, Peter, Donald Grout y Claude Palisca (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.
- Cerbino, Mauro y José A. Figueroa (2003). “Barroco y modernidad alternativa. Diálogo con Bolívar Echeverría”, en *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 17, septiembre, pp. 102-113.
- Chartier, Roger y Carmen Espejo (eds.) (2012). *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el barroco*. Madrid: Marcial Pons.
- Echeverría, Bolívar (1996). “El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana”, en *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 13-14, pp. 161-188.
- Echeverría, Bolívar (1997). *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM/El equilibrista.
- Echeverría, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2006). *Vuelta de siglo*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2009). “De la academia a la bohemia y más allá”, en *Theoria. Revista del Colegio de Filosofía*, núm.19, pp. 47-60.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (2010b). *Modernidad y blanquitud*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2013). Jorge Gasca (ed.), *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*. México: Itaca.
- Latham, Alison (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: FCE.
- Murray Schafer, R. (1994). *The Soundscape: our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Oliva, Carlos (2018). *Filosofía de la música: adiós a la música de las esferas*. Recuperado de: <http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/7392/COliva_El_adios_a_la_musica_delas_esferas_2018.pdf?sequence=6&isAllowed=y>.
- Oliva, Carlos (2013). *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. México: Itaca/UNAM.
- Ortega y Medina, Juan A. (1999). Alicia Mayer González (ed.), *Reforma y modernidad*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.

Taruskin, Richard (2010). *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press.

Truax, Barry (1984). *Acoustic communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.

Whenham, John y Richard Wistreich (eds.) (2007). *The Cambridge Companion to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mutato nomine... derivas del relato. Crónica, novela y autoficción en la obra de Leila Guerriero¹

Alicia Frischknecht

¿Qué historia estamos viviendo? ¿Qué narración es capaz de contar de mejor manera —con mayor coherencia dentro de la época y con más capacidad de asociación hacia afuera de la misma— lo que pasa actualmente? ¿Cuál es el sentido de los hechos que presenciamos y nos involucran?

Bolívar Echeverría

Leer y ordenar la experiencia vital

Las formas que ha adoptado en su historia la actividad alrededor de la palabra escrita han sido objeto de varias historiografías. En la mayoría, se destaca el aporte de la lectura y la escritura a la suspensión de la temporalidad: en el vínculo atravesado por la escritura se cristaliza la historia, la memoria, se fijan los hitos que las constituyen. En su origen, fue patrimonio de pocos: la permanencia fungió la tradición y una amplia colección de normas que garantizaran que ese hacer de pocos se mantuviera al margen de los cambios que animaron la vida. Cánones, géneros, especies, estilos, usos dieron forma a la voz autorizada, a los relatos que se evaluaron dignos y que contribuyeron a tejer la historia.

Con el avance del alfabetismo la modernidad puso en tensión su histórico carácter clasista, sectario. El reconocimiento de su propensión a ficcionalizar una realidad —que convivió con un catecismo normati-

¹ La propuesta inicial fue integrar, en la presentación, la referencia a la obra de Selva Almada. La oportunidad de la puesta en texto demandó mayores precisiones, motivo por el que se hizo necesario poner el foco sólo en la obra de Guerriero.

vo—, antes de que ella pudiera ser procesada por las personas, lectores y lectoras, promovió el desarrollo de formas de un exponer que difuminó el carácter de la interacción entre las personas. Construyó nuevas formas del narrar. La expansión de la modernidad capitalista representa un punto de fuga para la historia del narrar escrito: abandonó, en apariencia, su carácter previo para volverse medio hegemónico, construyó modos de garantizar el acceso a sus productos, volvió a formalizar las prácticas para allanar el camino a todos,² creó nuevos objetos para el consumo, propuso nuevas regulaciones acerca de cómo establecer la relación de cada uno con dichos productos. La escritura, dominada todavía por el poder, se convirtió así en vehículo para la regulación de la vida, del tiempo, de la imaginación, del deseo, de la vida privada y más. En palabras de Bolívar Echeverría, el *homo/mulier legens*,

[...] no es simplemente el ser humano que practica la lectura entre otras cosas, sino el ser humano cuya vida entera como individuo singular está afectada esencialmente por el hecho de la lectura; aquel cuya experiencia directa e íntima del mundo, siempre mediada por la experiencia indirecta del mismo que le transmiten los usos y costumbres de su comunidad, tiene lugar sin embargo a través de otra experiencia indirecta del mismo, más convincente para él que la anterior: la que adquiere en la lectura solitaria de los libros. (2006: 26)

La experiencia de la vida adquiere en esos moldes escriturarios un sentido y una orientación. Al tiempo que la diseña, las ciñe para acompañar el pulso de la vida moderna: como una compleja retícula va marcando la infraestructura de eso que conocemos como vida, que naturalizamos, que no cuestionamos porque ya no sabemos ver lo que invisibiliza, nuestra relación con los otros, con la naturaleza, el caos, lo que no sabemos nombrar.

El desarrollo de la prensa y el nacimiento de la novela representaron para esta historia un papel fundamental, en tanto que la noticia construía las realidades que organizaban el posicionamiento de la

² Preferimos, en línea con las disposiciones ya acordadas en nuestra universidad [Facultad de Humanidades, CEAPEDI, Universidad Nacional del Comahue], adoptar formas inclusivas para los determinantes, formas pronominales y nombres que no ofrecen alternativas no binarias.

ciudadanía, la novela se ocupó de la regulación de la vida privada, de las relaciones interpersonales, de las conductas e, incluso, de la denuncia de los problemas de la vida social que la prensa no podía asociar a su función prioritaria, la de in-formar. La novela nace, entonces, como género producto de la modernidad, con un estrecho vínculo con las lógicas del consumo del capitalismo, aquel propio de la civilidad urbana, vinculada, también, con la demanda para ordenar el tiempo de ocio de los trabajadores (Lyons y Wittmann, en Cavallo y Chartier, 2004; Karatani, 2009; Lyons, 2012), y más particularmente, el nuevo público femenino letrado. En relación con estos nuevos lectores, se trató de un consumo asociado con la regulación del vivir más allá del mundo del producir, con la delimitación de la intimidad, del hogar, a ese encierro protegido al que se relegaba la mujer (Littau, 2008). La lectura se iría encarnando así, a lo largo del siglo XIX, en el cuerpo social, disponiendo una verdadera psicodinámica que se complejizaría más allá de la segunda mitad del XX. A partir del surgimiento de otros medios y de otros modos de procesar esas narrativas se reorientarían la ocupación del tiempo libre y la formación de mujeres/madres/responsables del trabajo doméstico y la crianza de hijos (cine y TV). Así, el relato debió buscar otro mercado de lectores/as, otros modos de narrar:

Le roman moderne s'est débarrassé de la voix et des illustrations et s'est constitué une existence autonome, qui dorénavant, va demander beaucoup d'imagination à l'auteur aussi bien qu'aux lecteurs. Cependant, l'apparition de médias audiovisuels a rendu cette imagination superflue. Jusqu'à l'invention du cinéma, les romanciers déployaient toute leur créativité pour tenter d'écrire leurs romans comme du cinéma. Mais une fois la technologie du cinéma inventée, cette sorte d'inventivité n'a plus fait sens. (Karatani, 2009: 37)

Karatani propone una nueva retícula que va a animar los nuevos modos de ver, menos comprometidos, funda nuevos sentidos, recompone discursos y prácticas que representan la vida, la nueva cotidianidad, sus tiempos y espacios. Se hace necesario revisar cuáles son las coordenadas de esta cotidianidad moldeada, redefinida por estos nuevos relatos. Así como la trama dialoga o discute la infraestructura de los anteriores, delimita para quienes los consumen modos de hacer —y

consecuentemente de ser—, que transforman las subjetividades en este nuevo contexto.

Tradicionalmente, la vida cotidiana fue definida por ciertas prácticas de cuidado que fortalecían los vínculos familiares. Éstas se diseñaban en la repetición, en la temporalidad y la espacialidad de la vida fuera de los límites del hogar. Los rituales contribuían a la formación de los menores, como repetidores de la lógica que el capital imponía a la vida pública en las ciudades modernas. La nueva cotidianidad ve que los espacios, los tiempos y los afectos se reorganizan, en una recursiva repetición que los recrea, pero no contribuyen a una llana reproducción. Para Felski (2000) la nueva temporalidad no es una medida sino una metáfora cultural densa que contrapone trascendencia e inmanencia, ritmos biológicos y cósmicos, tanto de lo subjetivo como de lo extra-subjetivo, de lo corporal y de los ciclos del capitalismo industrial, de lo ritual y lo consciente. Por ello, la repetición no es gestora del anacronismo, sino “elemento esencial de la experiencia de la modernidad” (81).

El papel de los nuevos medios fortalece el borramiento de los límites que definieran la experiencia de la temporalidad: las redes sociales ofrecen una alternativa posmoderna de la temporalidad. Una vida otra transita por ellas y contribuye a fundar nuevas maneras de narrar. A menudo, según Leonor Arfuch (2010), son movidas por la necesidad de exposición de la propia individualidad, por la mostración —incluso más a menudo a través de la imagen— de sí, por la liberación de lo privado hacia un espacio que se sabe poblado de muchas otras individualidades, por la búsqueda de la “glorificación del yo en todas sus aristas, (que) traspasa cada vez más los umbrales de la intimidad” (35). Subrayan una creciente caída en el narcisismo, como característica de una sociedad hiperindividualizada y, como consecuencia, en el debilitamiento de lo social, de las tramas y redes que sostuvieran los intereses comunes y la proyección a futuros posibles. Paradójicamente, redes que se cierran sobre el sí. Esta tensión invita a escritores a revisar este territorio inexplorado ampliamente para orientar nuevos modos del relato. La representación de la vida, pública y privada, que fuera objeto del relato moderno por excelencia ya no tiene sentido en este nuevo siglo.

Ya no se trata de la pregunta de Bolívar Echeverría (2006) acerca del futuro del libro sino de la reformulación de los objetivos de los medios

escritos: informar, in-formar, conformar una ciudadanía apenas letrada, confiada en su propia autonomía para determinar “formas” de vida en el contexto de la modernidad capitalista. Tramas, formas, tópicos, modos de construir una responsabilidad enunciativa son revisados, movidos por los nuevos desafíos y los medios, augurando la producción de una textualidad que sobreviene de la convivencia con rastros y residuos del “relato” moderno, con destellos de lo que puede servir de refundación, en una deriva que cuestiona el ser vulnerado del narrador y que invita a intérpretes a transitar la experiencia desbordando las restricciones que propusiera la lógica que viera nacer aquellos otros relatos.

El cambio en las condiciones de circulación de discursos, en la producción de relatos, nos invita a la reflexión sobre la incidencia de nuevas voces. El corrimiento respecto de la polaridad tradicional ficción-no ficción ya no es el centro de la cuestión. Tampoco aquella que reconoce el valor interpretativo para la construcción del relato. El acento estaría puesto, en parte, en la pregunta por las bases que justifican la construcción de la vida social: esto es, el sentido de las tradiciones, del trabajo humano, de los vínculos entre personas, de la vida y la muerte, entre otros. Particularmente, la transformación que se reconoce respecto de la mujer como sujeto social, que ve modificada su relación con les otros, con las prácticas, con las expectativas puestas sobre ella. Proyecta haces que van a operar en favor de una verdadera revolución de la técnica del narrar.

¿Qué vidas son dignas de ser contadas en estos tiempos? ¿Cómo se derriba la hegemonía de esos narradores que fundaron el relato moderno? Colectivos de mujeres encarnan la necesidad de rediseñar el entramado social, con la admisión de que los ordenamientos habituales de la civilidad la han relegado a una condición marginal. La situación ha ido transformándose desde el momento mismo en que se cuestionara la igualdad de derechos ante el ordenamiento del trabajo.

En relación con la producción escrita, la mujer también ha demandado un lugar en la producción y la reproducción de estas formas convencionalizadas. Ha llegado hasta la impugnación de géneros y formas por traducir éstos a la lógica de la pluma patriarcal y moderna. Así, alentó, progresivamente, la invención de nuevos perfiles para la narración que cuestionan las identificaciones que fueran tradicionales y que le devuelven su voz. No es de extrañar la recurrencia de nombres

femeninos en los reconocimientos a la producción literaria a todo lo ancho de nuestra América.³

En varios ejercicios previos, me animé a discutir la entidad del *autor* en relación con las búsquedas creativas de jóvenes narradores/as en Argentina, particularmente en el amparo de lo colectivo que resguarda nuevas escrituras.⁴ Echeverría (2006) pone en tensión aquel abstracto moderno para imaginar su devenir ante la crisis de la modernidad capitalista que dio lugar a las condiciones de su nacimiento y desarrollo. Las formas del contar, la construcción de la voz y el compromiso enunciativo autoral, son construcciones que se recrean, sin grandes modificaciones, a todo lo largo de los siglos XVIII a XX, que insemnan los parámetros para garantizar la supervivencia de esa modernidad. En el XIX, se constituyen doblemente en trampa para el disciplinamiento de la subjetividad y en base para orientar toda resistencia imaginable. Así, los albores del siglo XX verán aparecer opciones más o menos revolucionarias en relación con la infraestructura del relato, los temas y personas, las voces, y la articulación con el sentido de la historia, la relación con la mimesis, entre otros.

En la segunda mitad del siglo XX se comenzó a ver su diversificación: algunos “prisioneros de la torre” se animaron a ir más allá de la diversificación temática, de poner en tensión la enunciación autoral para avanzar en una verdadera crítica a esa gramática de la escritura, del relato, disciplinadora/modernizadora. Esa aventura comenzó, es cierto, por explicitar temáticas no consideradas,⁵ pero fue mucho más allá, desnudó los parámetros de toda la modernidad: la constitución del narrador, el tratamiento de la temporalidad, las múltiples líneas

³ Recientemente, fue objeto de la prensa hegemónica, la noticia de la premiación de ocho mujeres argentinas en diferentes ámbitos: Mariana Enríquez, Selva Almada (First Book Award de Edimburgo), María Gainza, María Moreno, Luisa Valenzuela, Ángela Pradelli, Claudia Piñeiro y Leila Guerriero (Premio Vázquez Montalbán).

⁴ “El autor en la encrucijada o de como dejar de ser funcional a la colonialidad”, capítulo del libro Rolando Bonato (comp.), *Recorridos por el arte y las expresiones sociales: Estética, mujeres y migraciones*. Neuquén, Con Doble Zeta, 2019: 61-81.

⁵ Elsa Drucaroff (2011) sugiere, en su estudio homónimo sobre la nueva narrativa argentina (NNA a partir de aquí), que poca novedad hubo más allá de las vanguardias de los sesenta hasta la posdictadura, en los noventa. Se detiene en la recurrencia de ciertos temas y solamente refiere algunas variables enunciativas. En ello cierra el factor “novedad” en la generación de NNA.

de la historia, el sentido de la narración, sus actores, la legitimidad de sus voces, y más. Aquella voz puesta al servicio del proyecto moderno (Benjamin, 2015) comenzó a elaborar sus propias inscripciones, a correrse de las formas canónicas sin perder de vista la orientación y el compromiso de sus escritos. No por contar la historia o militar una causa debía perder de vista el proyecto estético. En una “fusión de formas literarias”, que no necesariamente reconocen al libro como espacio de circulación, fue delimitando proyectos, medios y formas para superar (Benjamin, 2015: 14), desafió las voces de otros que sostienen la búsqueda de lauros, de “seguidores”, de *prosumidores* en diálogo, y fue trazando un camino para el progreso de la voz literaria. La renovación demanda la reflexión sobre el sentido de los cambios en el oficio.

Oficio renovado: ver una historia donde otros no la ven

Pero ahora, en el cementerio, la tarde es un velo celeste a-penas roto por la brisa fina.

Leila Guerriero

¿Cómo lograr la transformación del oficio? ¿Cómo superar esa tensión entre la persecución de un objetivo político y la huella formal en la tradición? Las reflexiones de Benjamin (1934, 2015) adelantaron propuestas que no lograron ir más allá de algunos casos en la literatura, pero que dieron lugar a la invención de procedimientos fundamentales para la renovación técnica de otras artes, como la fotografía, la música y el cine. Parafraseando al pensador, la transformación del aparato de producción supondría borrar los límites impuestos por los lenguajes tradicionales de las artes —la imagen en el cine y la fotografía, la acción en el teatro, la escritura en la literatura, por ejemplo— para superar las oposiciones que coartaron históricamente a los intelectuales (Benjamin, 2015: 23). A través de ello aspiraría a realizar dos condiciones antes no previstas para la obra: suprimir la “tensión”, entre el intérprete/narrador/productor y el oyente/lector/espectador, y borrar la oposición entre técnica y contenido que diera lugar a los debates por la producción hasta entonces (Benjamin, 2015: 25).

El procedimiento que rescata Benjamin es el de montaje, específico del cine y la fotografía, por el cual “el elemento montado interrumpe el contexto en el que se inserta” (2015: 30) que anticipa que no es necesaria la restricción a estas formas de expresión. Pone como sugerencia el teatro y nos invita a pensar en alternativas, formas que logren establecer una distancia crítica, que inviten al descubrimiento del sentido más allá de las operaciones habituales del medio. Por ello, podemos también abrir esta invención para el oficio del narrar, medio para “obligar al espectador (lector/a) a tomar partido ante lo que sucede, así como al actor (personaje, sujetos/as nombrados/as) respecto de su papel” (2015: 31). La toma de distancia respecto de lo que tradicionalmente se asume como ficción es uno de los presupuestos más básicos en una reconstrucción del oficio.

Más de medio siglo después, la literatura alienta las reflexiones de dos teóricos y críticos argentinos, Rodríguez y Kohan, sobre la naturaleza de las transformaciones en las narrativas surgidas en las postrimerías del siglo xx y en el nuevo siglo.

El relato del progreso llegaba a su fin, la racionalidad del proceso de modernización se resquebrajaba, las señales del derrumbe se insinuaban por todas partes y como había [...] un “permiso universal para hacerlo todo”, la novela, dedicada a la destrucción de la verosimilitud de las historias, se hace cargo de la percepción y la imaginación de la crisis, ensayando con la temporalidad del “fin de la historia” que la imaginación neoliberal y los efectos socialmente devastadores de sus políticas instalan en el presente. (Rodríguez, 2018: 240)

Kohan añade que lo que “torna particularmente interesante la producción literaria más reciente en Argentina es su riqueza y su diversidad, que no responde a una poética dominante o a un determinado modelo autoral del que no sea posible salirse” (2018: 201). Tonos, inflexiones, temáticas, registros, refieren al apartamiento de las tradiciones dominantes y de la recuperación del intersticio para la combinación, para la actualización permanente de las propuestas creativas, de las búsquedas. Por este motivo, añade, resulta imposible un mapa que permita delimitar rasgos más o menos abarcativos de las nuevas generaciones.

Si el relato surgió de la necesidad de moldear la experiencia —tanto pública como privada—, si la vida se reconoce en riesgo en el presente, si la consistencia del yo se disuelve ante sus versiones virtualizadas, las motivaciones de escritores/as ya no se relacionan con el modo de visibilizar la realidad sino puntualmente con lo que fuera invisibilizado en el proceso anterior. Inevitable es, por ello, la recurrencia al cruce entre lo público y lo privado, historia y novela, entre crónica periodística y las nuevas formas de la ficción. “Quien reparte su escritura entre la verdad y la fantasía suele vivir la experiencia como un conflicto”, afirmó Villoro (2012: 577), la lealtad a los dos reinos es imposible. El drama actual ubica a escritores/as en sintonía con la lógica y la retórica de esta modernidad, ante la encrucijada entre dos reinos. De ella surge la voz de Guerrero, y su oficio del contar, no encorsetado en los moldes de la prensa ni de la literatura.

Una historia difícil: la historia de un hombre común

Cuando cuenta una historia, lo hace como los buenos narradores orales.

Leila Guerrero

La periodista y narradora Leila Guerrero publica al cabo de una carrera de algo más de diez años en la prensa nacional y americana, *Los suicidas del fin del mundo*, obra que se destaca por su discutible inscripción genérica —crónica, docuficción, *non-fiction*— y que derivará en toda una discusión sobre este tema. Su autora se convierte, a partir de ello, en voz de la “nueva crónica”, antologa *Frutos extraños* (2012), *Mejor que ficción* (2012) y *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012). *El rastro en los huesos*, publicada en diversos medios de prensa, recibe el premio CEMEX-FNPI:⁶ sería el primero de varios galardones que se le otorgan por la “producción periodística” y que anticipan la difusión de

⁶ Premio a Nuevo periodismo, en este caso, la crónica del trabajo de un equipo de antropólogos en la Argentina posdictadura.

su nombre y de sus obras a partir de la noticia de que fuera reconocida con el premio Vázquez Montalbán en 2019, reconocimiento también a la labor periodística.

Define su oficio como un proceso asociado al “ir, ver, volver y contar, alguien que se pregunta por qué hace lo que hace, cómo lo hace y para qué hace lo que hace” (Guerreiro, 2015: 11), razón por la que se le asocia con la tradicional práctica del cronista, pero que en su obra toma otras dimensiones. Tal vez, como ella misma lo sugiere, la del narrador como “una yonqui” (2015: 11) de las preguntas que justificaron la emergencia del relato moderno: para qué escribir, por qué escribir, cómo escribir. Sin embargo, le da una nueva dimensión a las respuestas, ya no se reconocen al servicio del mantenimiento de los parámetros de la modernidad, sino como un espacio de rebeldía, de resistencia, una necesaria búsqueda de aquello que hemos perdido. Un oficio que se escapa del encuadre periodístico, que va más allá del tratamiento de la lengua, de la creación del suspenso. Se trata de lograr esa “tensión” —agregamos— de la que hablaba Benjamin, del poner al/a la personaje y lector/a en la posición de cuestionar toda su experiencia.

Los primeros gestos resultan provocadores: la referencia a Pavese en *El oficio de vivir*, la aclaración de que algunos datos fueron alterados, un mapa y una localización precisa, el foco puesto en un personaje. ¿Ficción o realidad? *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico* (2005) describe la crónica “humilde”⁷ de la autora por un contexto al que no se le ha dado relevancia: doce suicidios en un pueblo perdido en el sur argentino, al que la prensa no atiende, que sí se interesa en cataclismos en Japón, por lo que acontece en la capital del país. Podría decirse que parece una novela, la recurrencia de una voz en primera persona, que busca dar sentido a los hechos que van articulándose con las voces de los y las entrevistados/as. La imagen detallada de un territorio que podría pensarse más allá de ese mapa inicial, que se asemeja a la de pueblos por todo Occidente, “una obviedad” en la periferia del mundo productivo, a donde no llegan “el largo brazo de la telefónica ni las pretensiones de Telecom” (25). Un extraño rompecabezas va tejiendo la historia, que, a pesar de la secuenciación, no va

⁷ En línea con la cita de Pavese, “Se necesita humildad, no orgullo”, la cronista no pretende la habitual evaluación del periodista, sentenciosa, parcial.

a recuperar móvil ni justificación. Noticias, dichos, especulaciones de testigos y familiares, concluyen sólo en silencio, que no es más que la admisión de que la “vida”, la que se ha tramado en el contexto actual, sólo augura la muerte:

Porque sí, porque no había nada para hacer, porque estaban aburridos, porque no se llevaban bien con sus padres, porque no tenían padres o porque tenían demasiados, porque les pegaban, porque los hacían abortar, porque tomaban tanto alcohol y tantas drogas, porque les habían hecho un daño, porque salían de noche, porque robaban, porque salían con mujeres de la noche, porque tenían traumas de infancia, traumas de adolescencia, traumas de primera juventud, porque no los dejaban ver al padre, porque la madre los había abandonado, porque hubieran preferido que la madre los hubiera abandonado, porque los habían violado, porque eran solteros, porque tenían amores pero desgraciados, porque habían dejado de ir a misa, porque eran católicos, satánicos, evangelistas, aficionados al dibujo, punks, sentimentales, raros, estudiosos, coquetos, vagos, petroleros, porque tenían problemas, porque no los tenían en absoluto.

Teorías. Y las cosas, que se empeñaban en no tener respuesta. (Guerrero, 2005: 207)

Una historia sencilla (2013) se detiene en las aristas menos conocidas de un festival de malambo en la pequeña ciudad de Laborde de sólo seis mil habitantes, en la provincia de Córdoba, con la infraestructura sólo requerida para albergar algunos pocos concursantes. El malambo se yergue como síntoma apenas vigente de aquellos valores que la modernidad defendiera y que parecen estar hoy postergados por los signos de la cultura globalizada: nación, tradición, patria y sus símbolos, todos ellos sobreviviendo en el corazón del mapa argentino. Los concursantes sintetizan en sus hábitos la contradicción entre aquellas y las nuevas formas de la modernidad capitalista, del traje de gaucho a las formas de lo que el mercado ofrece a jóvenes. Sin embargo, al vestir sus chiripás, botas, ponchos criollos, ingresan en una dimensión diferente, gobernada por una cierta “religiosidad mágica” (73), que habilita el borramiento de todos los parámetros que definirían otrora el hacer y subliman los sentidos tradicionales de la vida. Tiempo, espacio,

equilibrio, ritmo, fuerza, destreza, arte, se conjugan en una práctica que sólo allí recupera su sentido.

De hecho, más allá de las destrezas que se ponen en juego y emparejarían el concurso de Laborde con cualquier otro espectáculo de talentos es aquello que lo vuelve inenarrable lo que justifica el relato: “ese fue el momento exacto en que esta historia empezó a ser definitivamente otra cosa, una historia difícil; la historia de un hombre común”. La voz que organizaba la narración afirma “escucho [...] y lo que veo me deja muda” (50-51), “no escribí nada más esa noche”, como si el relato mismo comenzara a cobrar vida, como si la obligara a sumergirse en una temporalidad otra, en una dimensión en que los temas y problemas habituales quedaran al margen y otros —la vida y la muerte, la “gloria”, se suman a los valores tradicionales revitalizados en la danza— cobran nuevos sentidos. El sentido mismo de la narración, de su circulación son puestos en cuestión:

Un hombre común con unos padres comunes luchando por tener una vida mejor en circunstancias de pobreza común o, en todo caso, no más extraordinaria que la de muchas familias pobres. ¿Nos interesa leer historias de la gente como Rodolfo? ¿Gente que cree que la familia es algo bueno, que la bondad y Dios existen? ¿Nos interesa la pobreza cuando no es miseria extrema, cuando no rima con violencia, cuando está exenta de la brutalidad con que nos gusta verla —leerla— revestida? (79)

Define, así, la necesidad de la renovación constante del sentido del relato moderno, no sólo para autores sino también para un lectorado que —sugiere— debe apartarse de las coordenadas de la narración surgida en el siglo XIX.

En el malambo se conjugan el escape lúdico, la fiesta y sus rituales y el arte, la producción estética (Echeverría, 2019 y 2010): se trata de una justa en la que el concursante despliega una técnica, la fuerza, la resistencia, mediada por una suerte de trance atroz, que sólo pueden explicar los concursantes. Una “existencia en ruptura” (*ibid.*, 175). Está rodeada por una suerte de religiosidad mágica que se contagia a los/as seguidores quienes se asoman a aquellos que animan la justa como “caníbales enloquecidos” en busca de algo que difícilmente podría hallarse en los nuevos concursos de talentos. Esos valores que

ya no tienen sentido fuera de la justa: esto se presupone a partir de la lectura —de la recurrencia de ciertas frases como “no tienen más que ... años” (43, 62, y 67-68). desnuda la fragilidad de una vida que va adosando esos atributos gauchos, que puede alinearse con aquellas otras formas de comportamiento en ruptura que los nuevos tiempos han visto desaparecer. Como en aquellos, el malambo es una disputa real, no virtual o metafísica, con la muerte: “ganar Laborde te corta las piernas [...] venimos a ganar sabiendo que vamos a perder” (65) porque el ganador no puede volver al escenario más que para presentar su último duelo con la vida para ceder el bastión de la lid al ganador del año siguiente. Ganar Laborde es como la muerte para la danza, para la fiesta, para el juego.

En el momento en que la narradora afirma haberse quedado muda, comienza un ejercicio que también se hacía evidente en *Los suicidas del fin del mundo*, la inscripción dominadora de las voces de los entrevistados, sin necesariamente distinción entre aquellas y la de quien organiza el relato. En un claro fluir va tejiendo, muy cercano al registro de lo oral, sin dejar por ello la “corrección” de lo escrito, naturaliza la confusión, dada la que existe en la trama que moviliza la escritura. Borra con estas formas la tradicional oposición entre ambos registros, a la vez que la polaridad entre voz narradora y voz convocada, entre contenido aportado por el narrador canónico y lo que anima y justifica el relato. Construye un nuevo modo de deambular, ya no por el espacio y tiempo de la ciudad, identifica otro foco —la vida, ya no de la multitud sino la de la comunidad— para denunciar la crisis del sistema y, así, anticipar el fin de la matriz actual y la posibilidad de la construcción de otra posible para la modernidad.

En 2013, el ejercicio de escritura se vuelca hacia lo que denomina “perfiles”, en *Plano americano*. Más de veinte —en la edición de 2018 se añaden cinco más— presentaciones referidas a escritores, artistas plásticos, periodistas y más, todos nombres reconocidos en la cultura de nuestro tiempo. Todas ellas vieron la luz en contexto periodístico en América Latina y España y fueron destacadas como hitos en la tradición literaria por sus críticos/as. La habitual distancia que configurara auditorios diferentes para la literatura y para la prensa se borra nuevamente en una búsqueda que explora el compromiso con la invención, con la construcción de una forma renovada, con el apartamiento del morbo

periodístico, despojado y anestesiante, pero accesible, movilizante pintura de un modo de ser diverso para lo humano.

En *Plano americano*, Guerriero pinta cuadros de una época habitados por personajes cuya obra fuera reconocida entre los años cincuenta y setenta del siglo xx, con algunas pocas excepciones. Nuevamente la trama resulta de una copresencia, pero no sólo de entrevistador y entrevistado, sino de la escritora con la experiencia de vivir los espacios, la obra, los vínculos, lo que da como resultado una comunidad afectiva en cuyo centro se ubica más o menos nítidamente la personalidad convocante. Aunque no dominante, está presente la reflexión sobre el momento todavía productivo en la crisis del capitalismo tardío que afecta al artista, su técnica, su arte (cf. Kohan, 2008: 253-260).

Presenta notas sobre personajes que más allá del reconocimiento a su obra se reconocen como integrantes de tramas relacionales diversas, que anclan su producción en una historia común, en la superación de las formas que son correlato del estado de crisis de la cultura moderna. Actualiza las preguntas de Echeverría (2019: 238) por la tensión entre las identidades concretas y las pretensiones de universalidad: “¿Cómo resguardar la concreción de la forma propia sin defender al mismo tiempo la insostenible pretensión de universalidad excluyente que le es constitutiva?” o la inversa “¿cómo volver incluyente la universalidad de la forma propia sin diluirla en la abstracción?” Son personas ancladas en la vida, en la historia y en la *poíesis*, centrada en el objetivo de,

[...] revivir aquella experiencia de plenitud que tuvo mediante el trance en su visita al escenario festivo, pero pretende hacerlo sin el recurso a ceremonias, ritos ni drogas: retrotrayéndola al escenario de la “conciencia objetiva”, normal, rutinaria. Intenta revivirla a través de dispositivos especiales que se concentran en el oficio del artista, destinados a alcanzar una reproducción o mimetización de la perfección del objeto festivo (Echeverría, 2019, 180).

Lejos de la reflexión sobre la relación más o menos estrecha con las expectativas de la circulación, los cuadros de Guerriero iluminan las vidas privadas, las condiciones que conducen a lectores hacia el estruendo de la ruptura que da lugar a la *poíesis*.

Notas finales

El desarrollo de la narración moderna ha reconocido un papel importante en la in-formación de la ciudadanía, de allí también la relevancia de la aparición también de una nueva subjetividad, la del *homo/mulier legens*. La organización de la vida, tanto la productiva como la privada, debió en gran medida su orientación a esas tramas que circularon por el nuevo mercado como por las páginas de una prensa que va a reconocerse como un medio fundamental en la construcción de consumidores/lectores/ciudadanos, trama no caprichosa, si pensamos en los objetivos políticos que las nuevas tramas persiguieron.

Hacia mediados del siglo xx se da un apartamiento entre esos discursos: escritores/as persiguen la distinción respecto de los productos más populares, delimitan el horizonte de experimentos narrativos para los que la trama o los temas trazan nuevas fugas, casi una nueva tradición que desconoce el origen y la funcionalidad de cuentos, novelas, crónicas, el reconocimiento de la cadencia de la vida moderna, la mirada sobre el orden natural y el productivo, las aspiraciones de varones y mujeres, una nueva moral. Aquel origen que acercara dos mercados, el del libro y el de la prensa, dio lugar también a otras formas en Argentina, la *causserie* y el ensayo breve, que asomaron también al horizonte político de mano de autores que formaron parte alternativamente del proyecto nacional —Mitre, Cané, Mansilla, Payró, Estrada, Quesada, entre otros— o de su correlato polémico en los medios. Avanzado el siglo xx las *Aguafuertes* de Arlt, también disputan desde las columnas periodísticas un lugar para los escritores. Ya no se trata de fortalecer el proyecto político de algún sector sino de proponer un discurso producido “entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente”⁸ y, por tanto, atento a la brutalidad de esa modernidad que lo ha enrolado como voz de la “gente”. El contexto iría demandando a las generaciones de futuros/as escritores/as moldear texturas, explorar temas y compromisos enunciativos, que sean capaces de convocar

⁸ Recuérdese el famoso “Prólogo” de Roberto Arlt a la novela *Los lanzallamas*. En *Obra completa I* (1991) Buenos Aires, Planeta: 309. No parece caprichosa la referencia a este otro autor, cuya obra se construyó también en la tensión de la pertenencia al margen, en la orilla todavía nítida para el primer cuarto de siglo que marca los recorridos separados de la prensa y la producción literaria.

a un cuerpo crítico de lectores/as en la búsqueda de salidas al avance exterminador del proyecto capitalista.

El nuevo siglo y las nuevas redes han visto fortalecer la enunciación de otros/as sujetos/as, la eclosión de una imperiosa necesidad de exponer-se, de visibilizar esas otras vidas que pretenden no estar en sintonía con el ritmo de la vida en el capital. En ellas se reconoce una búsqueda de publicidad del sujeto, de la imagen, renovando el sentido de la construcción de la voz autoral, en una deriva infinita, sin programa claro. En cambio, en algunos medios, no siempre centrales, van emergiendo algunos proyectos que sí pretenden erigir una alternativa crítica.

Entre ellos, proyectos alineados con la crónica periodística, con el relato de los hechos, con la pintura de una realidad que oprime, que mata, se destacan los planos ofrecidos por la argentina Leila Guerriero, muy lejos del vedetismo de los afamados constructores de lo real. Y en este cambio de nombre, el narrador/cronista/pintor propone renovar aquel objetivo arltiano, de ofrecer un *cross* a la mandíbula,⁹ al tiempo que invitar a mirar profundamente, más allá del merodeo del escritor moderno, para explicitar la crisis en la que vivimos, para ofrecer una efectiva reflexión. Sin ninguna pretensión de validar la forma, el nombre, la opinión personal, destaca la escritura de estas provocaciones en las que, sin lugar a dudas, la transformación opera como compromiso con el futuro, como alternativa para pensar un modo de vida otro para la humanidad.

Nuevas narrativas

Guerriero, Leila (2005). *Los suicidas del fin del mundo. Crónica de un pueblo patagónico*. Buenos Aires: Tusquets.

Guerriero, Leila (2013). *Una historia sencilla*. Buenos Aires: Anagrama.

Guerriero, Leila (2015). *Zona de obras*. Barcelona: Anagrama.

Guerriero, Leila (2017). *Un mundo lleno de futuro. Diez crónicas de América Latina*. Buenos Aires: Planeta.

Guerriero, Leila (2018). *Plano americano*. Buenos Aires: Anagrama.

⁹ Referencia en el mismo 'Prólogo', citado más arriba.

Referencias

- Arfuch, Leonor (2010). “Espacio, tiempo y afecto en la configuración narrativa de la identidad”, en María Teresa Dalmaso y Lucrecia Escudero (coords.), *De Signis 15. Tiempo, espacio e identidades*. Buenos Aires: La Crujía, pp. 32-40.
- Benjamin, Walter (1972). *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter (2008). *Papeles escogidos*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Benjamin, Walter (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica y otros textos*. Buenos Aires: Godot.
- Benjamin, Walter (2015). *El autor como productor*. Madrid: Casimiro Libros.
- Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (2004). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Taurus.
- Echeverría, Bolívar (2006). *Vuelta de siglo*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Valor de uso y utopía*. México: FCE.
- Echeverría, Bolívar (2001, 2019). *Definición de la cultura*. México: FCE.
- Felski, Rita (2000). “The invention of everyday life”, en *New Formations*, 39, pp. 77-98. Nueva York: NYU Press.
- Felski, Rita (2002). “Introduction”, en *New Literary History*, vol. 33, núm. 4, pp. 607-622. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Jaramillo Agudelo, Darío (ed.) (2012). *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Anagrama.
- Karatani, Kojin (2009). “La fin de la littérature moderne”, en *Fabula. Littérature, Histoire, Théorie*, núm. 6. Disponible en <fabula.org/lht/6/karatani.html>.
- Kohan, Martín (2018). “Un mapa tentativo de una contemporaneidad”, en Jorge Monteleone (dir.), *Una literatura en aflicción*. Vol. 12. Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: EMECÉ, pp. 173-238.
- Littau, Karin (2008). *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial.
- Lyons, Martyn (2001). “Los nuevos lectores del siglo XIX: mujeres, niños, obreros”, en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.
- Lyons, Martyn (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Ediciones del Calderón.
- Oliva Mendoza, Carlos (2010). *El fin del arte*. Ciudad de México: Itaca.

- Rodríguez, Fermín A. (2018). “La imaginación de la crisis. Señales de la vida en el fin de la historia”, en Jorge Monteleone (dir.), *Una literatura en aflicción*. Vol. 12, N. Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, pp. 239-263.
- Villoro, Juan (2012). “La crónica, el ornitorrinco de la prosa”, en Darío Jaramillo Agudelo (ed.), *Antología de la crónica latinoamericana actual*. Buenos Aires: Anagrama.
- Wittmann, Reinhard (2001). “¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?”, en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

Vida cotidiana y ornamento barroco: la crítica de Bolívar Echeverría a *Las meninas* de Velázquez

Ángeles Smart

Echeverría propone aproximarse al arte barroco deconstruyendo lo que otros tipos de arte moderno han censurado de él. Sabido es que el término barroco fue usado por los críticos del siglo XVIII para desprestigiar el arte del siglo precedente, considerado extravagante, exagerado, inusitado e irregular. Echeverría, por el contrario, lo busca “leer ‘en positivo’” (2005: 209) y para esto utiliza la reducción al absurdo, pero no como la utilizara Aristóteles, para demostrar la falsedad de una afirmación, sino por el contrario, para “exagerarla hasta el extremo” y “ver si, llevada al absurdo, estalla y deja el campo a una imagen inversa” (210). Sostiene que precisamente es lo que hace Theodor Adorno al definir al arte barroco como *decorazione assoluta*, en la medida en que la exageración del momento ornamental o retórico que sucede en la obra de arte, interpretado como momento clave en la comprensión de la misma, permite ver en positivo y hacer estallar la verdad sobre el arte barroco. Si en el siglo XVIII el “ornamentalismo y teatralismo” (208) fueron de la mano en la descripción condenatoria del arte barroco, la primacía del “como si” que ambas características implican, es desde donde Echeverría lo quiere reivindicar. Tanto la decoración como la teatralidad liberadas muestran que, en su intención de representar el mundo, el arte barroco radicaliza el significado de esta representación: “La obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una ‘sustitución’, un simulacro del mundo” (213). Si bien Echeverría dirá que la muestra más clara de esta *decorazione assoluta* la ofrece la retórica de la literatura barroca, en una nota a pie de *La modernidad de lo barroco* analizará el cuadro *Las meninas* de Diego Velázquez a partir de esta idea rectora.

Echeverría va a nombrar a la pintura en una segunda nota, unas páginas más adelante, donde remite a la obra de Michel Foucault *Las palabras y las cosas* en su versión francesa y a *Ensayos generales sobre el barroco* de Severo Sarduy. Ambas recomendadas para quien quiera profundizar en la estrategia de la representación utilizada por Velázquez en su cuadro y la de Sarduy también para quien quiera ahondar en la comparación entre *Las meninas* y *Don Quijote de la Mancha*.

Las meninas es la obra más famosa de su autor, la pintura más conocida del Museo del Prado, el mejor de los retratos que el pintor hizo de la princesa Margarita y la que mejor resume las características de su arte. Es una obra compleja y abierta que encierra numerosos niveles de lectura y que ha dado lugar a muchas reflexiones, análisis y numerosísimas interpretaciones, las más de las veces complementarias. Echeverría resaltará al cuadro como un trozo de vida, como una representación de “la intimidad cortesana” (211) donde se nos presenta a las damas al servicio de la infanta en el momento en que la preparan para pasar al estrado donde posará para el artista. Pintar la escena inmediatamente anterior al retrato, es para Echeverría un recurso ingenioso de Velázquez, ya que puede incluir, así, su autorretrato junto a la imagen de su princesa preferida. También es “el vehículo de una malicia sutil, profundamente irreverente” (212) al invitar al espectador a ser parte de la escena representada y a ponerse en el lugar donde después descubrirá, presa del vértigo y la culpa, que es el sitio donde, en realidad, ya estaban los reyes (215).

En su interpretación de la obra, Echeverría aceptará, en un primer momento, el reclamo del espejo del fondo que impone su centralidad y superioridad jerárquica. Efectivamente, el espejo exige que la mirada soberana se constituya como la sustancia de la que todo lo que la rodea es sólo un complemento u ornamento: la princesa que es aún una niña, sus dos doncellas María Agustina Sarmiento e Isabel de Velasco, la enana Maribárbola y el bufón Nicolasito Pertusato, el mastín, el guardadamas sin identificar, Marcela de Ulloa, el propio Velázquez y José Nieto. Todos ellos dejan de lado lo que estaban haciendo y miran o están por mirar a Felipe IV y a su esposa Mariana de Austria. Según Echeverría, el cuadro debería llamarse *Retrato de sus majestades en un espejo*, ya que eso es en primer lugar y todo lo demás se presenta como su adorno. De hecho, en un inventario de 1734 el

cuadro se tituló *La familia de Felipe IV* y es sólo desde 1843 que pasó a llamarse *Las meninas*, momento en que la primera denominación quedó obsoleta “cuando el concepto de familia se restringió a la familia burguesa, íntima y con lazos de sangre” (Warnke, 2007: 159). El mismo Foucault centra su interpretación, según la cual el cuadro es una “representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre” (1968: 25). Allí se vislumbra el aparente vacío esencial, la desaparición de un fundamento que sin embargo está, “y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación” (1968: 25) en la centralidad invisible de la pareja real. Dice Foucault:

[E]n la medida en que, residiendo fuera del cuadro están retirados en una invisibilidad esencial, [los soberanos] ordenan en torno suyo toda la representación; es a ellos a quienes se da la cara, es hacia ellos hacia donde se vuelve, es a sus ojos a los que se presenta la princesa con su traje de fiesta; de la tela vuelta a la infanta y de ésta al enano que juega en la extrema derecha, se traza una curva [...] para ordenar a su vista toda la disposición del cuadro y hacer aparecer así el verdadero centro de la composición, al que están sometidos en última instancia la mirada de la niña y la imagen del espejo. (1968: 23)

Si la forma predominante del cuadro es la que resalta la imagen del poder absoluto en el siglo XVII y si toda la escena retratada se justifica por la hipótesis que afirma que lo que Velázquez está pintando es a los reyes, todo lo que acontece alrededor de Felipe IV y Mariana, no son más que formas accidentales que decoran lo esencial. Las niñas, el pintor, el perro, los enanos, el búcaro con agua, los acompañantes de la segunda fila, el visitante yéndose o llegando por la escalera, los cuadros de la sala, el bastidor de la pintura, la puerta de madera, los escalones, la luz entrando por la ventana o las lámparas de techo, serían mera decoración de la escena principal. La usual interpretación política y dinástica de la obra estaría aquí sustentada. Sin embargo, Echeverría afirma que en las obras barrocas —y esto también estaría sucediendo en *Las meninas*— el ornamento “desarrolla, dentro de la norma o ley formal predominante, otra, que le es propia y que llega a desestabilizar radicalmente la primera” (2005: 211). Así, más allá de

la insoslayable e incuestionable fuerza del poder soberano, la obra de Velázquez incita a la pregunta:

[...] ¿puede, en verdad, el pequeño retrato, con toda la “decoración” que lo rodea? ¿Tiene la fuerza suficiente para imponer su centralidad? ¿Hay, en efecto, que ver en él (y con él, por supuesto, en la monarquía, en la corte, etcétera) lo esencial, y en todo lo demás (el pueblo, la vida, etcétera) lo accesorio? ¿O, por el contrario, el retrato de sus majestades sólo es un elemento más —el más prestigioso, si se quiere— en el mundo que acompaña a la imagen de la princesa? (Echeverría, 2005: 212)

La fuerza de esta sospecha se percibe al comprobar cómo logra articularse a pesar de todos los signos puestos al servicio de enfatizar la certeza contraria. Porque si bien en *Las meninas* la decoración, los ornamentos, los accesorios, tienden a reforzar la primacía de la monarquía, en una voltereta impensada, esos mismos ornamentos, accesorios y decoración la desestabilizan al desarrollar su propia ley de vigencias y prioridades. Velázquez “emprendió la aventura de pintar ‘la vida misma’” (Kurnitzky y Echeverría, 1993: 72), considerada ésta como aquello que ocurría en la cotidianidad del devenir, en la intrascendencia de los días comunes y “en el mundo” de la intimidad familiar de la sala de un palacio.

Tal vez no sea demasiado arriesgado afirmar que Echeverría se acerca a la obra de Velázquez con algo de ese carácter destructivo que Benjamin creía necesario en aquel que practicara la crítica de arte. Efectivamente, el abordaje benjaminiano de las obras de arte, manifestaciones sociales o de la cultura, es descrito por Dag T. Andersson como una “intervención crítico-destructiva” que “arranca a las cosas de su (falso) contexto” (2014: 371). Destrucción que posibilita el advenimiento de nuevas configuraciones que develan la verdad que está tras esa organización engañosa. En “El carácter destructivo” Benjamin fundamenta el valor de esta crítica en su papel clave de “hacer sitio” y “despejar” (1989: 159). Si bien parecería que la destrucción proviene principalmente de un impulso de odio, para Benjamin, “su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte”. Las reminiscencias de Nietzsche recorren el texto y están explicitadas en su afirmación de que esta imagen de la destrucción es “apolínea” y nos conduce al atisbo

“de lo muchísimo que se simplifica el mundo si se comprueba hasta qué punto merece la pena su destrucción” (Benjamin, 1989: 159). La crítica en cuanto destructiva, es consciente de la historicidad y se caracteriza por una “desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que siempre toma nota de que todo puede irse a pique)” (161). Pero lo más importante, más allá de todo, es que “por lo menos por un instante, el espacio vacío” (160) no es ocupado por ninguna imagen definitiva y al no vislumbrarse nada que pueda perdurar se ven “caminos por todas partes” (161). Ya que este hacer escombros de todo lo que existe y mira, no surge de su pasión por los escombros o ruinas en sí, sino “por el camino que pasa a través de ellos” (161). La anécdota que refiere Peter Szondi, según la cual Benjamin habría tomado la idea básica para su libro *El origen del drama barroco alemán*, mirando una obra de marionetas en donde el rey tenía un sombrero o corona que se posaba torcidamente sobre su cabeza (Szondi, 1978: 503), permite entrever cómo en Benjamin operaba este proceso crítico. Al mismo tiempo, permite trazar un llamativo paralelo con el análisis de Echeverría de *Las meninas*. Evidentemente, para Benjamin, el pequeño detalle escénico de una corona o sombrero fuera de lugar, en apariencia contingente y circunstancial, podía ser leído como una clara manifestación de las problemáticas de poder y soberanía que rodeaban a la monarquía y a la cultura en crisis del siglo XVII, motivo que atraviesa todo su estudio sobre el teatro barroco alemán. Así, la verdad última sobre el poder (o la impotencia) del soberano barroco, rodeado de signos de pompa y opulencia, es aprehendida a través de la destrucción de la eficacia de esos signos, sólo en apariencia consistentes, para dar lugar a un juicio más acertado a través de la puesta en foco de un detalle secundario. De la misma manera, Echeverría, sin empatizar con los signos de ese poder absoluto que, aunque invisible, es omnipresente en la obra de Velázquez, le confiere jerarquía y primado a lo que en un primer momento fue interpretado como ornamento o accesorio. Los sirvientes, el pueblo, la vida en la vida misma, roban el protagonismo y organizan la interpretación. También el análisis de Martin Warnke antes mencionado, al destacar tanto la soltura de la pincelada de Velázquez como la naturalidad con la que se mueven las meninas, focalizará en aquello que, en un principio, parecía anodino: “En este mundo ajustado, ordenado y ordenante, se mueven con apa-

rente libertad y espontaneidad las meninas y los enanos, que tampoco pueden dejar en paz al perro” (2007: 162).

Severo Sarduy, en el texto citado por Echeverría, se hace eco de la interpretación foucaultiana de la pintura, sosteniendo que a partir de lo dicho por Foucault se puede hablar de una elipsis del sujeto “elevada al barroco —como se eleva a una potencia—”:

Doble elipsis: ausencia de lo nombrado, tachadura de ese exterior invisible que el cuadro organiza como reflejo, de eso que la tela reproduce y que todos miran, todos se vuelven para mirar; ausencia aquí subrayada por la estructura propia de la obra y que irrumpiendo, semiesfumada, en su centro, el espejo restituye: lo que del cuadro, apunta Foucault, es dos veces necesariamente invisible, metátesis de la visibilidad. (Sarduy, 1987: 194)

El sujeto clásico será concebido, a partir de la pintura, como el centro organizador del discurso, el fundamento de la representación será como el mismo rey, alrededor de quien todos giran y a quien todos ven, pero que permanece atrás, como fundamento; será “el maestro que representa, la mirada que organiza, el que ve” (194). Inmediatamente después, distanciándose de esta primera interpretación, Sarduy dirá:

Aventurar otra interpretación de *Las meninas* no podría hacerse más que bajo la rúbrica, siempre balbuceante, del hipotético “¡y si...”

Y si Velázquez, en *Las meninas*, no estuviera pintando, como sostiene la teoría del reflejo especular, el retrato de los soberanos estáticos y admirados, sino, en una tautología emblemática del barroco, precisamente, *Las meninas*. (1987: 195)

Esta hipótesis tiene consistencia, ya que tanto el cuadro representado en *Las meninas* como el cuadro real, es decir *Las meninas*, tienen las mismas dimensiones: 318 x 276 cm.; por otro lado, también corresponden los bastidores de ambas telas. Sarduy propondrá, para confirmar su hipótesis, una *prueba por analogía* y un *suplemento*:

—La *prueba por analogía* será a través de la comparación de *Las meninas* con *El Quijote*. En el capítulo IX de la primera parte de su obra, Miguel de Cervantes relatará cómo se hizo con la historia escrita del

hidalgo —la cual no sería invención suya— en el Alcaná de Toledo. Cuenta que “llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero” y como él mismo era “muy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles” tomó una de las carpetas y vio que tenía caracteres arábigos. Allí mismo buscó a un moro que le tradujera los papeles y éste al comenzar a leer por la mitad del fajo se empezó a reír. Ante la intriga de Cervantes habría contestado: “—Está, como he dicho, aquí al margen escrito esto: ‘Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha’”. Quedando atónito y en suspenso, ante la sospecha que estaba frente a la historia del manchego, y pidiéndole que le tradujera la primera página, Cervantes confirmó que el libro se titulaba *Historia de don Quijote de la Mancha*, referida por “Cide Hamete Benengeli, historiador árabe”. Sin perder tiempo y evitando que el joven vendedor sospeche de su alegría e interés, adquirió la totalidad de los papeles y cortapacios a un módico precio. Más adelante, en el capítulo III de la 2a. parte, Cervantes lamentará que el verdadero autor de su historia sea “moro, según aquel nombre de Cide”, ya que “de los moros no se podía esperar verdad, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas”. A partir de esto Sarduy concluirá:

El Quijote se encuentra en el Quijote —como Las meninas en Las meninas— vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los castellanos, son su imagen especular: el Islam y sus “embelecadores, falsarios y quimeristas” son también el reverso, el Otro del cristianismo, el bastidor de España. (1987: 195)

—El suplemento es a partir de un texto extraído de la *Guía completa del Museo del Prado* de Francisco Javier Sánchez Cantón, publicada en 1958, que si bien Sarduy cita entre comillas no aclara la fuente. En la guía se explicaba cómo *Las meninas* estaba expuesto en la sala xv del museo con la intención de generar un *trompe-l'œil* (engaño para el ojo) tan del gusto del arte barroco: “El lienzo, sin par ni semejante, está aislado con luz análoga a la propia, y un espejo colocado para que, visto desde el punto en que coinciden su marco y el del cuadro, proporcione

un efecto de perspectiva asombroso” (46). Todavía en la guía de 1976 de Antonio J. Onieva, *Nueva guía completa del Museo del Prado*, se podía leer: “En esta Sala se ha colocado un espejo en el fondo para duplicar la distancia de observación. Procurando que su marco coincida en la visual con el del cuadro, la sensación de relieve es absoluta. También se consigue el mismo efecto haciendo cartucho con las manos y mirando a través de él” (77). Según Sarduy este juego replicaba la ayuda del espejo de la que debió disponer Velázquez para pintar su obra tautológica y permitía al espectador disfrutar del sorprendente efecto de darle la espalda al cuadro y renunciar a que la pintura lo mire. Así, desconfiando de “la falsa inocencia de los espejos”, la lectura de Sarduy seguirá los derroteros de Jacques Lacan concluyendo que, “el sujeto no regresa único, unido, pleno, en un punto preciso” (1987: 196), sino por el contrario elidido, residual, ilegible (197). Por lo cual, si bien es verdad que la obra está en la obra, lo está no para subrayar al sujeto soberano y siempre presente, sino más bien para recalcar “su alteridad, obra no traducida, virada al revés, para siempre ilegible” (197).

Echeverría no se hace eco de esta hipótesis de Sarduy, según la cual el Velázquez representado estaría pintando *Las meninas*. Afirma, por el contrario, que el sevillano estaría pintando a los reyes, que si bien son —en apariencia— lo más importante, terminan siendo opacados por lo que hacen aquellos que sólo vinieron para hacerles compañía. Sin embargo, la centralidad de lo que sucede entre la infanta y su círculo cotidiano es remarcado por ambos pensadores. Sarduy lo remarca al afirmar que justamente es eso lo que está pintando Velázquez y Echeverría porque dirá que, si bien ése no es el motivo del cuadro, sin embargo, como ornamento termina adueñándose del protagonismo. Aunque por la nota antes mencionada sabemos que Echeverría leyó las reflexiones de Sarduy, no es, sin embargo, posible afirmar que su intuición sobre la trascendencia de lo que sucede en la cotidianidad de la infanta, la tomó del autor cubano. En especial si se tiene en cuenta que no lo sigue en la interpretación sobre qué sería lo que está pintando Velázquez. Sin embargo, hay un detalle de la relación que hace Sarduy entre *El Quijote* y *Las meninas*, donde se vuelve a focalizar en la importancia que a veces tiene lo común y corriente y que lo releva de su ser anodino, insignificante o insustancial: la referencia a la buena mano que tenía Dulcinea para salar puercos y que advirtió a Cervantes que estaba

frente a la narración de la gran historia del caballero de la triste figura. Advertencia similar a la que Echeverría hace a sus lectores cuando les propone detenerse —destruyendo la intencionalidad política-dinástica de la obra— en lo que en apariencia es mero ornamento y accesorio.

De esta manera, la mirada de Echeverría, desoyendo el contexto y el deseo de Velázquez de hacer honor a los monarcas, lleva hasta sus últimas consecuencias la hipótesis de Sarduy, y a través de una crítica destructiva de la obra al estilo de Benjamin, hace oídos sordos tanto a las interpretaciones tradicionales como a las de Foucault y Lacan. Dirá que lo que interesa de la obra no son ni los reyes ni su reflejo especular, tampoco importan el sujeto soberano ni el subordinado, ni el visible ni el invisible, no interesan el aludido o el eludido, tampoco el escindido. De lo que verdaderamente se trata es de la importancia que tiene el mundo de la vida de todos los días, la injerencia de aquello que ocurre “en la luz tranquila pero implacable de los días comunes” (Echeverría, 1998: 50). Conciernen, más que nada, a las formas en que se organiza el día a día de una niña y las personas de su entorno, esa gente sin sangre real ni poder que la acompañan en sus actividades diarias. Y hasta incumbe a un perro al que, aunque no dejan de importunarlo, no por eso, altera ni abandona ni su tranquilidad ni su reposo.

Referencias

- Andersson, Dag T. (2014). “Destrucción/construcción”, en Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.), *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Benjamin, Walter (1989). “El carácter destructivo”, en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (2005). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kurnitzky, Horst y Bolívar Echeverría (1993). *Conversaciones sobre lo barroco*. México: UNAM.
- Onieva, Antonio J. (1976). *Nueva guía completa del Museo del Prado*. Madrid: Mayfe.

- Sarduy, Severo (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE.
- Szondi, Peter (1978). "Hope in the Past: On Walter Benjamin", en *Critical Inquiry*, vol. 4, núm. 3, pp. 491-506.
- Warnke, Martin (2007). *Velázquez: forma y reforma*. Madrid: Centro de Estudios Europea Hispánica.

Fiesta de sangre: *ethos* barroco y melancolía en la obra de José María Arguedas

Ricardo Cortés Ortega

Mediante este texto, se pretende establecer una relación entre la reflexión en torno al concepto de *ethos* barroco de Bolívar Echeverría y la obra literaria de José María Arguedas. El pequeño texto que, en homenaje al filósofo ecuatoriano-mexicano, Francisco Mancera escribió en torno a la novela *Los ríos profundos*, traza ya una relación entre ambos autores, y evidencia esta relación incluso como crucial, al mencionar que, si bien Echeverría no menciona la obra de Arguedas en ninguno de sus textos, éste la consideraba un referente claro pero enigmático para comprender la estrategia de supervivencia propia del *ethos* barroco (Mancera, 2012).

No obstante, para asuntos de este ensayo, parto primordialmente de lo mencionado por John Kraniauskas en su texto *Una pequeña historia andina de la fotografía: Yawar fiesta*, el cual puede encontrarse en su libro *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos* (Kraniauskas, 2012). A mi modo de ver, este texto puede fungir como un puente que conecta de manera indirecta la obra de Arguedas con la de Echeverría. De hecho, considero que la introducción crítica escrita por Carlos Oliva Mendoza a dicha obra (Oliva, 2020), realiza ya esta relación. Su lectura atenta de las propuestas del filósofo inglés dan pautas muy sugerentes para pensar en una misma sintonía los postulados de Kraniauskas en torno a la obra de Arguedas junto con la filosofía de Echeverría en torno al modo como opera el *ethos* barroco en América Latina. Si bien en este trabajo no es posible detenernos a profundidad en la riqueza de esta compleja relación que se puede entablar entre ambos autores, sí podemos señalar, cuando menos, algunos puntos que me parecen de suma importancia.

Como primer punto a destacar del estudio que Kraniauskas hace de la obra *Yawar fiesta* (Arguedas, 2015), es concebir la corrida de toros que realizan los indios mestizos de Puquio como una representación de la acumulación originaria capitalista (Kraniauskas, 2012: 55-80). Desde la perspectiva de este autor, Arguedas estaría desarrollando toda una narración que evidencia el proceso de la acumulación originaria por parte de los mistis a través del despojo, de ahí que Kraniauskas destaque como central la importancia del capítulo de la novela que lleva por nombre “El despojo”, donde se hace una narración de cómo los mistis de la región, tras ya no encontrar recursos a explotar en las minas, deciden moverse a los poblados indígenas de Puquio y, por medio de recursos aparentemente legales o francamente violentos, hacerse de las tierras que por muchas generaciones formaron parte de la economía indígena:

En los cerros de Puquio no había minas; por eso los mistis llegaban de repente, hacían su fiesta con las indias, reclutaban gente, de grado o por fuerza, para las minas; y se volvían, hasta tiempo. Pero las minas se acabaron; el negocio del mineral ya no valía; entonces los mistis se repartieron por todos los pueblos indios de la provincia. (Arguedas, 2015: 64)

Desde la perspectiva del autor, esto tendría una estrecha relación con la fiesta de sangre que posteriormente llevarán a cabo los indígenas, sería incluso su razón de ser, una forma que explica el porqué de esas fiestas, un trasfondo más allá de lo que los mistis conciben como un acto “salvaje” de los indios que se lanzan al ruedo.

Es decir, más allá de representar lo sanguinario de la corrida de toros que los mistis por un lado admiran y, por otro lado, desprecian con horror, lo que pretende Arguedas con su narración es retratar una forma festiva y ritual en la que se evidencia el despojo de tierras indígenas a manos de los mistis, cuya representación genera en los indios mestizos una suerte de arrebato que hace explícito su propio descontento ante tal acontecimiento. Anterior a la ejecución de la fiesta, pero no menos importante, Arguedas también retrata todo un proceso ritual que los indios llevan a cabo para pedir permiso al dios de la montaña y, de esta manera, poder ir a la región donde se encuen-

tra el toro a lidiar, hablar con él, pedirle perdón por su captura y su muerte:

En tres llamas blancas, el varayok' alcalde de K'ayau llevó la ofrenda del ayllu; le acompañó el varayok' regidor y un huayna del ayllu. Después de tres días regresó con un layk'a de Chipao. El layk'a quería ir solo por el Misitu; decía que el taita K'arwarasu le había dado poder sobre los toros de todas las punas que pertenecen al auki. Pero el varayok' alcalde no aceptó; dijo que el taita le había ordenado a él ir con todo el ayllu. Que cuando estuvo escarbando la nieve, para encontrar el suelo y enterrar la ofrenda, el Taita le había dicho, hablándole directamente al corazón. —Mi layk'a te va guiar, pero tú vas a subir a K'oñani, con los k'ayaus; vas a llevar mi Misitu para que juegue en la plaza de Pichk'achuri. Yo voy a mirar desde mi cumbre el yawar fiesta. (Arguedas, 2015: 394)

Se trata de una serie de prácticas que retratan una relación de reciprocidad con la naturaleza que los personajes limeños de la novela no entienden o interpretan a su conveniencia. No obstante, más allá de tener de trasfondo este “pacto con la naturaleza”, la fiesta de sangre y su proceso ritual que la encamina tiene también otro motivo contrapuesto, a saber, la escenificación del sacrificio de esas “formas naturales” que los indios tanto veneran. Recordemos que la corrida de toros se trata de una representación de la acumulación originaria por despojo, del abuso que en determinado momento sufrieron los indios. Ahora bien, este motivo no es meramente autodestructivo, tiene también una razón de ser, el hecho de remontarse a ese momento fundante en donde dicho acto se ejerció de manera arbitraria cumple con la función narrativa de ver y entender la fiesta de otra manera, a partir del sentir y la mirada de los indios mestizos. De ahí también que Kraniauskas considere que la narrativa de Arguedas desempeñe una “crítica literaria de la economía política del capital” en la región andina de Perú (Kraniauskas, 2012: 71).

Esto es algo que se enriquece con la lectura que el propio Carlos Oliva tiene del asunto en cuestión y que nos llevaría a la obra de Echeverría. Si la fiesta de sangre refleja, por un lado, la necesidad de desempeñar una función de reciprocidad con la naturaleza y, a su vez, representa compulsivamente el sacrificio de las “formas naturales”,

esta representación o escenificación festiva es una representación barroca tal y como fue entendida por Echeverría en *La modernidad de lo barroco* (Echeverría, 2000). Esta escenificación es barroca en la medida en que echa mano de una serie de recursos estilísticos que le permiten afirmar de manera indirecta y subrepticia algo más allá de lo que en un primer plano de la realidad no es posible ver y escuchar. De ser así, se podría entender que dicha escenificación implica una forma muy compleja y problemática de expresión; según lo mencionado por Carlos Oliva, el problema reside en el hecho de que los indios mestizos no pueden establecer una relación franca o auténtica con la naturaleza tal y como se ejercía en un tiempo anterior al proceso de acumulación originaria:

Por un lado, el sentido de los cantos y bailes de los indios; por el otro, la ambivalencia del toro, el misitu, al que quieren matar, hacer estallar con dinamita si es necesario, pero que, a la vez, veneran y reconocen como el animal sagrado que los conecta con aquello que mitológica y cosmogónicamente los une a la naturaleza y a la permanente pérdida de sentido de su relación con la misma naturaleza. (Oliva, 2020: 22)

Es el mismo despojo de sus tierras lo que ya no les permite a los indios establecer una relación franca con la naturaleza, no obstante, a pesar de esto, intentan “insuflar” todavía algo en esas “formas naturales” que, de no ser por ellos, estarían saldadas o acabadas. Este acontecimiento también se manifiesta, parafraseando la afirmación anterior, en el hecho de que los indios mestizos no puedan ejercer una confrontación francamente abierta contra aquellos que les arrebataron sus pertenencias más queridas, sino que se establece una relación que, en la narrativa de Arguedas, parece insincera, indirecta o marcada por una relación de dependencia-odio, esto queda de manifiesto en la manera como los indios conciben la corrida de toros como una forma de “desafiar” a los mistis, de contraponerse al despojo:

Mirando la cara de los vecinos, los comuneros de los cuatro ayllus tenían fiesta; el regocijo era igual para todos los indios de Puquio. Y desafiaban en su adentro a los mistis: —¿Dónde habiendo de mistis? Con su caballito nazqueño, con su apero de plata, con su corbatita, badu-

laquean. Con trapo no más. ¿Dónde habiendo hombre para Tankayllu?
(Arguedas, 2015: 148)

Más allá de esto, la relación de conflicto a la cual se alude también queda de manifiesto en *Los ríos profundos*, cuando el narrador principal señala que el padre y el tío de Ernesto “eran parientes, y se odiaban” (Arguedas, 2006: 46). Como se puede ver, se trata de una relación ambivalente, que tiene su propia lógica y que juega una posición que se coloca entre un sí y un no, pero que, si bien está marcada por el odio y por el sacrificio de algunas de sus partes: el toro, el brujo, un capeador, esta representación procura que los diversos personajes de la historia no se maten entre sí.

Ahora bien, esta ambivalencia a la cual Carlos Oliva, si bien alude de manera muy breve en su texto introductorio a la obra de Kraniauskas, nos puede dar la pauta para comprender la literatura de Arguedas a la luz de la filosofía de Echeverría, en particular, a la luz de lo que este autor menciona en torno al “sacrificio fundante de la socialidad moderna” (Echeverría, 2010: 140). En su segunda tesis sobre modernidad y capitalismo (Echeverría, 2018: 143-148), Echeverría nos recuerda que el fundamento de la modernidad está basado en la posibilidad de ejercer otro tipo de relaciones con lo “extrahumano”. Se trata de una relación que va más allá de la establecida en las civilizaciones arcaicas, es decir, que va más allá de las relaciones donde la violencia ejercida hacia lo “Otro” como amenaza juega un papel fundante. Así pues, es gracias al desarrollo de la técnica y, por consiguiente, al paso de una “escasez absoluta” a una “escasez relativa”, que es posible establecer una relación con la naturaleza que no esté mediada por la hostilidad. No obstante, como se sabe, la modernidad realmente existente parece traicionar ese fundamento y reactualizar de manera artificiosa la “escasez absoluta” de las civilizaciones arcaicas. Es decir, el papel que la modernidad juega con su propio fundamento también es ambivalente en la medida en que no libera por entero al ser humano del pacto que antiguamente acordó con lo “Otro”. Lo importante a destacar de dicha tesis, es que, más allá de lo anterior, la violencia constitutiva de la modernidad realmente existente es aquella que se juega en otro orden, en otra lógica que sería la lógica ciega del capital, es decir, aquella que, si bien, como en la Antigüedad, parte de un sacrificio, éste es un sacrificio que

se desarrolla en un modo de producción y de intercambio mercantil capitalista, donde lo que se sacrifica es la “forma natural” por la forma de la “valorización del valor”, algo inédito, algo que en sentido estricto no marcaba la pauta en las relaciones sociales arcaicas.

¿Qué relación tendría lo anterior con la obra de Arguedas? Conforme a lo señalado por Kraniauskas, si partimos de concebir *Yawar fiesta* como una “crítica literaria de la economía política en el Perú”, nos es posible comprender, desde los propios dispositivos narrativos de decodificación de la novela, la fiesta de sangre como un fenómeno que no es meramente arcaico, sino que es incluso algo que se explica en función y como fundamento de la modernidad realmente existente. Mientras que los personajes de la novela que representan lo civilizado rechazan (sin dejar de mostrar fascinación por ello) las corridas de toros de los indios por considerarlas “salvajes y sangrientas”, la visión en general que produce la narrativa crítica de Arguedas desmonta esa idea a grado tal que liga dichas manifestaciones festivas y religiosas con el despojo y la opresión que tuvieron que padecer los indígenas para que esta civilización se cimentara. Más que “extirpar esa violencia constitutiva” de las comunidades indígenas como así lo querían los gobernantes, se trata de una violencia que es constitutiva de la barbarie civilizatoria propia de la modernidad, y que, en todo caso, genera o produce manifestaciones barrocas por parte de los indios que intentan lidiar con esa violencia. De ahí que el sacrificio del toro, la forma de apresararlo, de someterlo, de por un lado venerarlo y por otro lado tenerlo que sacrificar y hacer de su muerte una fiesta de sangre, es una reivindicación ya no de algo meramente sacro o arcaico sino del mismo despojo y opresión padecida por los indios: “Desde el punto de vista del abra, el despojo constituye el campo de connotaciones más importante de la novela, desde la imagen casi elástica del toro atado, hasta, más adelante, su sacrificio definitivo” (Kraniauskas, 2012: 74).

No obstante, cabe mencionar que en toda la obra de Arguedas el recurso a la magia por parte de los indios mestizos juega un papel crucial. En un mismo sentido, Echeverría no pierde de vista, en su reflexión filosófica sobre la definición de la cultura y de la modernidad, el pacto mágico que las poblaciones antiguas establecen con lo Otro. Todo el mundo arguediano, si bien está marcado por el despojo y el desencan-

tamiento del mundo vivido y sufrido, continúa trazando una relación con la naturaleza que se da a través de la magia. El caso de *Yawar fiesta* no es la excepción, esta forma mágica de relacionarse con la naturaleza la ejercen los indios mestizos al comunicarse con seres sagrados o con el dios de la montaña. Y en ello uno puede apreciar el funcionamiento de una economía social arcaica, esto es, una relación con la naturaleza donde se pide un favor a los dioses a cambio de una ofrenda o de un sacrificio, como es el caso del brujo que, al ser embestido por el toro, se convierte en una ofrenda, es decir, los indios interpretan su muerte como un modo de intercambio:

—Layk'a. Su vida ha pagado al Negromayo por Misitu. —Pero va morir en Pichk'achuri, con dinamita. Iban a mirar el cuerpo del layk'a. Estaba rajado, de arriba abajo; sus entrañas estaban depositadas junto al cuerpo. Todo el claro del k'eñwal se llenó de indios. En un rinconcito, el Misitu temblaba. Los k'ayaus lo miraban, tristes. Era un animal de puna no más. ¡Ahí estaba! Bien amarrado, bien templado por el Raura, contra el k'eñwal. Ya no había rabia; estaban todos en silencio. (Arguedas, 2015: 433-434)

En la narrativa de *Los ríos profundos* esta función es similar, pero se ejerce a través del juego, a través de la mirada de un niño que sabe que su trompo, como un recurso mágico-ritual, contiene un brujo en su interior que le permite transmitir a través del sonido que éste emite al girar un mensaje a su padre:

—Si lo hago bailar, y soplo su canto hacia la dirección de Chalhuanca, ¿llegará hasta los oídos de mi padre? —pregunté al “Markask'a”. —¡Llega, hermano! Para él no hay distancias. Enantes subió al sol. Es mentira que en el sol florezca el pisonay. ¡Creencias de los indios! El sol es un astro candente, ¿no es cierto? ¿Qué flor puede haber? Pero el canto no se quema ni se hiela. ¡Un layk'a winku con púa de naranja, bien encordelado! Tú le hablas primero en uno de sus ojos, le das tu encargo, le orientas al camino, y después, cuando está cantando, soplas despacio hacia la dirección que quieres; y sigues dándole tu encargo. Y el zumbayllu canta al oído de quien te espera; ¡Haz la prueba, ahora, al instante! (Arguedas, 2006: 176)

Esto es importante señalar porque nos habla, como señala Carlos Oliva, de “formas que tienden a un intercambio no mercantil para establecer su socialidad” (2020: 9), y que están, por consiguiente, en constante pugna o incompreensión con la forma mercantil porque en ellas no hay una pretensión de “acumular riqueza”. Echeverría sabe, de antemano, que el recurso mágico es un recurso esencial en las “formas indias” de relación social y de relación con la naturaleza en Latinoamérica, tan es así que dicho recurso forma parte de la estrategia barroca que, en distintos ámbitos, ejercen los indios mestizos de la América española para recrear buena parte de su mundo perdido, esto se puede ver, por ejemplo, en la interpretación y reapropiación que ellos hacen de la Virgen María a través del guadalupanismo (Echeverría, 2010: 193-206). Asimismo, la magia es un dispositivo central en la manera como se desarrolla una determinada técnica, en la manera como se manejan determinados dispositivos “miraculares” o urbanos como señala Kraniauskas (2012: 62). Se trata de dispositivos que, en el caso de *Yawar fiesta*, permiten ver y también oír algo que, desde la tecnología del capital, pasa desapercibido.

Ésta es una tesis sumamente importante en la interpretación que Kraniauskas hace de la obra de Arguedas, una interpretación que, dicho sea de paso, resulta importante porque conecta el pensamiento crítico de Benjamin en torno a la técnica y la modernidad, con el mundo andino en particular y latinoamericano en general. Considero que tanto Kraniauskas como Echeverría están entendiendo aspectos propios de las “formas indias” en Latinoamérica a partir de lo dicho por Benjamin. Ambos entienden la técnica desde sus condiciones de posibilidad más allá de la técnica del capital y desde el mundo indígena-mestizo. En el caso de Echeverría se puede hablar de la posibilidad de una “técnica lúdica”, en el caso de Kraniauskas, se entiende la técnica como un dispositivo establecido por los indios para hacer visible y audible el despojo realizado en la acumulación originaria del capital en la región andina del Perú. Los indios son “técnicos de lo visible” (Kraniauskas, 2012: 68), técnicos que hacen visible lo invisible desde la lógica ciega del capital. A su vez, Kraniauskas señala que dicho dispositivo se trata de un recurso sumamente crítico y potente del cual Arguedas echa mano en sus obras más importantes y que lo aleja del indigenismo. En el caso de *Los ríos profundos*, dirá el autor, este recurso se presenta

como aquella digresión antropológica que Arguedas hace del trompo (Kraniauskas, 2012: 68), desde su nombre en quechua que tiene una estrecha relación con el sonido que éste emite al girar, hasta otros recursos de la oralidad que lo vinculan a una técnica mágica y ritual.

Por último, considero pertinente repensar lo mencionado hasta ahora a partir de un elemento que me parece característico en lo que Echeverría concibe como la estrategia propia del *ethos* barroco y su manera de posicionarse ante el mundo, me refiero a cierto temperamento melancólico que podría desprenderse de la manera como dicho *ethos* se relaciona con las “formas naturales”, el hecho de que las afirme incluso cuando éstas ya se encuentren “vencidas y enterradas” (Echeverría, 2000: 39). Es notorio cómo este elemento también está presente en la obra de Arguedas, lo interesante es que, según lo mencionado por Kraniauskas, está presente de forma oral y por consiguiente efímera. Es sabida la manera como Arguedas construye códigos narrativos a partir de la oralidad que predomina en la cultura quechua de la región andina de Perú, no es extraño entonces que sea a través de este medio, que se haga explícita cierta desazón, que estos sonidos que viajan y que se permiten escuchar y tener resonancia en la obra de Arguedas, sean sonidos interconectados con lo que acontece subterráneamente en la forma como la estrategia barroca hace “vivable lo invivable” del capital, que sean como los llama Kraniauskas, “sonidos que evocan el despojo” (2012: 70), es decir, sonidos que resuenan como un eco del pasado y que tienen efecto en el temperamento de los personajes, como si éstos fuesen una caja de resonancia. Considero que esta sensación de despojo está muy presente en la obra de Arguedas, el hecho de sentir como un desgarramiento la manera como son despojados no sólo de sus pertenencias, sino de un mundo en sí, o de sentirse ajenos en el mundo que antes les pertenecía, la tierra, los animales, etcétera. Esto lo reafirma Carlos Oliva en su estudio introductorio sobre la obra de Kraniauskas, y tiene su razón de ser en la acumulación originaria, regresan a su tierra como “otros” y la tierra en sentido estricto ya no les pertenece:

Ya eran “otros”, escribe Kraniauskas, ya “eran vistos como mercancías en potencia”. (2012: 71). Así, cuando el principal sello de humanidad del otro es su transformación en mercancía —en fuerza laboral— queda claro el espectro de narración de *Yawar fiesta*. (Oliva, 2020: 21)

Todo esto son elementos que parecen tener la pretensión, como diría Echeverría, de “afirmar lo trágicamente característico de la modernidad” (Echeverría, 1998: 112) y la manera particular en que el *ethos* barroco se desenvuelve en el mundo al no negar ni ignorar que se da un sacrificio de las “formas naturales”. Esta ambivalencia en la cual los indios mestizos no pueden ya establecer una relación franca con la naturaleza y tienen que hacer un rodeo para seguir manteniendo un vínculo con ella en la modernidad, es algo que también podría explicarse en función de la interpretación que Benjamin tiene del mundo arcaico y su relación con la naturaleza. Pareciera como si, en buena medida, la relación que ejercen con la naturaleza, si bien la siguen manteniendo, es una relación de profundo desconsuelo, cuando mediante cantos se despiden de los animales que les son despojados o cuando se despiden del toro y se lamentan de que tenga que ser sacrificado:

Entonces los punarunas, con sus familias, hacían una despedida a los toros que iban a la quebrada, para aumentar la punta de ganado que el patrón llevaría al “extranguero”. Entonces sí, sufrían. Ni con la muerte, ni con la helada, sufrían más los indios de las alturas. —¡Allk'a, callejón, pillko, para la punta! —mandaban, al amanecer, los comisionados. Los mak'tillos y las mujeres se alborotaban. Los mak'tillos corrían junto a los padrillos, que ese rato dormían en el corral. Con sus brazos les hacían cariño en el hocico lanudo. —¡Pillkuchallaya! ¡Dónde te van a llevar, papacito! El pillko sacaba su lengua áspera y se hurgaba las narices; se dejaba querer, mirando a los muchachos con sus ojos grandes. (Arguedas, 2015: 65)

En el caso particular de Bolívar Echeverría, el texto donde se aborda de forma directa el carácter melancólico del *ethos* barroco es aquel donde Echeverría hace una relación entre la locura de Alonso Quijano y los indios mestizos de la América española (Echeverría, 2010: 183-193). No obstante, en este caso, pareciera tratarse de una melancolía que empuja a estos personajes a recrear mediante la teatralización absoluta otro mundo. Resulta interesante ver cómo en *Los ríos profundos*, Ernesto, personaje principal de la novela, es llamado por uno de sus compañeros del colegio “el quijote de Abancay”, quien hace lo propio, recrea mediante los cantos y el juego un mundo donde la magia y lo mítico cobran un papel de gran importancia.

Referencias

- Arguedas, José María (1978). *Los ríos profundos*. Caracas: Ayacucho.
- Arguedas, José María (2015). *Yawar fiesta*. Madrid: Epublibre.
- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2018). *Las ilusiones de la modernidad*. México: ERA.
- Kraniauskas, John (2012). *Políticas literarias. Poder y acumulación en la literatura y el cine latinoamericanos*. México: Flacso.
- Oliva Mendoza, Carlos (2020). "John Kraniauskas. Estudios sobre la acumulación originaria en Latinoamérica", en *Devenires*, 21(41), pp. 9-37.

Dos casos de historieta latinoamericana y su relación con el *ethos* barroco: *Ich* y *Galvarino*

Jorge Carlos Carrión

Introducción

Las historietas son un producto cuyos orígenes datan entre los siglos XVIII y XIX, y coinciden con la Revolución industrial, la conformación de los Estados modernos americanos, los procesos de alfabetización obligatoria y el desarrollo de la prensa gráfica. La suma de esos factores propició el espacio, el momento y los lectores para que se gestaran. También este contexto definió algunos de sus rasgos constitutivos: la combinación de imágenes y texto¹ que demanda un complejo proceso de traducción/interpretación semiótica.

Si partimos de la concepción de que toda la vida humana está mediada por una producción simbólica de imágenes, entonces las historietas, en tanto objetos culturales, se vuelven portadoras de creencias, ideas y visiones de mundo. Por lo tanto, son obras que configuran y reproducen imaginarios al mismo tiempo que “pertenecen de manera orgánica y en interioridad a la vida práctica cotidiana” (Echeverría, 2001a: 21).

De ahí que el objetivo de este trabajo sea establecer las relaciones que hay entre los cómics y su vínculo con las estrategias del “*ethos* barroco” propuesto por Echeverría. Desde esa perspectiva es posible advertir que en las historietas existe un momento de resistencia donde “el *ethos* barroco dice: el mundo puede ser completamente diferente, puede ser rico cualitativamente, y esa riqueza la podemos rescatar incluso de la basura a la que nos ha condenado el capitalismo” (Echeverría, en Sigüenza, 2011: 84).

¹ Como veremos más adelante en este trabajo, el concepto “historieta” reviste un grado de complejidad que impide sostener categóricamente que todas las producciones requieren la combinación de texto e imagen. De todas maneras, las historietas abordadas en este trabajo cumplen cabalmente con dicha combinación.

En ese proceso las historietas emplean un juego de montajes donde se reapropian de un reservorio de formas previas, sintetizadas y este-reotipadas para luego reorganizarlas en nuevos relatos. Aquí es donde lo barroco se entrecruza con el concepto de “codigofagia”, propuesto también por el filósofo ecuatoriano y permite no sólo una lectura semiótica sino también una reflexión a partir de un “estado de código” donde la identidad cultural se debate entre devorar y ser devorada. En esa tensión, las historietas tienen un extraordinario potencial para mostrar las identidades culturales que están siendo constantemente construidas y re-construidas.

Para dar cuenta de las relaciones establecidas más arriba organizaré este trabajo del siguiente modo: comenzaré explicando las particularidades de las historietas como lenguaje y medio de comunicación; luego estableceré un breve recorrido sobre el origen y desarrollo de las historietas latinoamericanas; seguidamente relacionaré esto con una serie de categorías teóricas que trazan vínculos entre la construcción de ficciones totalizantes de la experiencia y los conceptos de Echeverría tales como “*ethos* barroco”, “mestizaje” y “codigofagia”; finalmente presentaré cómo estas nociones se vinculan estrechamente con el arte de la historieta por medio de dos casos concretos: *Ich* (2015) de Luciano Saracino y Ariel Olivetti, y *Galvarino* (2017) de Sebastián Castro, Guido Salinas y Carlos Badilla.

Historieta: problemas de campo y dificultades sobre su definición

Diversos teóricos de la historieta —Rodríguez Diéguez (1991), Eisner (1994), McCloud (1995), Groensteen (2007)— coinciden en la dificultad de establecer una definición ajustada sobre el concepto de historieta. Por ejemplo, Thierry Groensteen (2007: 12) señala que la problemática principal para elaborar una definición válida consiste en que ésta pueda separar taxativamente entre lo que es y lo que no es una historieta, al mismo tiempo que no excluya ningún caso por mínimo o marginal que sea.²

² La multiplicidad de formatos y elementos constituyentes presentes en los cómics dificulta cualquier tipo de estabilización o categorización. De ahí que se los pueda pensar como “objetos sociales” tal y como los teoriza Samuel R. Delany (1999)

A pesar de esto, Ann Miller (2007) propone que existen dos grandes tendencias en lo que respecta a una posible definición del cómic y el “lenguaje” que utiliza. La primera postura reúne autores que consideran primordial la interrelación entre texto e imagen. Mientras que la otra posición se vincula con la articulación de las imágenes (con o sin texto) en secuencias narrativas. A los fines de este trabajo considero que ambas miradas son complementarias.³

Sumadas a ellas es necesario reconocer que las historietas son medios de comunicación —Eco (1964), Massotta (1980). Sin ahondar en los vericuetos más complejos de la historia de las historietas,⁴ se identifica que el cómic tiene un periodo de eclosión estrechamente ligado al periodismo y a la prensa gráfica. Paulatinamente, a lo largo del siglo xx esa dependencia se fue diluyendo para dar paso a una creciente autonomía (determinada por el mismo mercado). Finalmente, el siglo xxi encuentra a las historietas en una nueva etapa cada vez más alejada del papel, pero más cercana a los medios digitales, es decir, la circulación a través de internet.

—quien toma la noción de “objeto social” de Lucien Goldmann. El autor estadounidense propone que existen ciertos objetos que se resisten a una definición de carácter formal, ya que no se componen de un número limitado de objetos materiales sino en un número inespecífico de códigos de reconocimiento compartidos por un amplio espectro de personas. Son lo suficientemente estables como para perpetuarse y reproducirse, pero al mismo tiempo demasiado mutables como para generar una tensión y fuga constante.

³ Es menester indicar que de todas maneras cualquier intento de definición debiera evitar caer en el encasillamiento del cómic como un género o subgénero literario. Antonio Altarriba señala que “nos encontramos ante una forma de expresión específica, un medio de comunicación perfectamente diferenciado, como el cine, la pintura y la literatura. Dentro de él existen —al igual que en el cine, la pintura o la literatura— géneros, subgéneros, registros, tonos” (2011: 9).

⁴ Aquí también hay posiciones encontradas respecto a cuál fue la primera historieta. Están los que proponen una protohistorieta que incluye desde las pinturas rupestres, los jeroglíficos egipcios o los códices aztecas en adelante; así como aquellos que reconocen en las obras del suizo Rodolphe Töpffer (1799, Ginebra-1846, *idem*) a las primeras manifestaciones artísticas que contienen todos los elementos propios de una historieta; finalmente, una tercera vía (quizás la más divulgada) que le concede los honores al estadounidense Richard Outcault (1863, Ohio-1928, Nueva York) con la creación de *The Yellow Kid*, a partir de la cual nació el vocablo “cómic” y se desarrolló el uso de globos de diálogo tal y como se les conoce actualmente.

En síntesis, las historietas resultan simultáneamente un lenguaje y un medio/modo de comunicación profundamente interrelacionados. Es por tal razón que para el resto del trabajo adoptaré una definición lo suficientemente amplia como la que propone Daniel Gómez Salamanca:

El cómic es un medio de comunicación en el que se desarrollan textos (en tanto que conjunto de signos interpretables) concebidos para su reproducción y distribución (no necesariamente masiva y no necesariamente en papel) mediante un lenguaje formado por un *corpus* creciente y cambiante de convenciones y códigos compartidos entre el autor o autores y sus lectores, y articulado por medio de la concatenación de viñetas (de medida, forma, disposición y contenido espacial y temporal variable). Éstas, a su vez, están basadas en la integración de signos pictográficos y signos verbales (de los cuales sólo el pictográfico es estrictamente necesario). El mensaje es comúnmente, aunque no necesariamente, narrativo (y por tanto temporal a pesar de la utilización de signos estáticos y la posibilidad de fragmentos principalmente sincrónicos y descriptivos). Si bien la temporalidad contenida en la viñeta, le permite constituir, en sí misma, la totalidad de un relato, la sintaxis del cómic se basa en las diversas relaciones entre viñetas, por lo que, para ser considerado como tal, sería necesario que éste conste de más de una. (2013: 64-65)

La historieta latinoamericana y el *ethos* barroco: mestizaje y codigofagia

Respecto al contexto latinoamericano se puede señalar que el surgimiento de las historietas es, en cierta medida, análogo al de sus orígenes europeos o estadounidenses. Desde principios y mediados del siglo XIX empiezan a desfilar por periódicos y gacetas las denominadas “historietas”, “monitos”, “comiquitas” o “quadrinhos”. En general sus temáticas se enfocaban inicialmente en un humorismo político o costumbrista.

Para fines de siglo se fortalecieron las condiciones materiales que incrementaron su producción y expansión. Entre los factores destacados está el surgimiento de un público lector derivado de los procesos de alfabetización y homogeneización del idioma; un sistema de imprenta

cada vez más eficaz; mejores medios de transporte y distribución; regímenes políticos liberales y estables, y una economía de mercado con demanda.

A partir de este contexto, la historieta, orientada particularmente a los sectores populares, se constituyó en un poderoso medio de difusión de valores y reproducción de estereotipos (cristalizados por medio de ficciones) propios de un sistema moderno/capitalista.⁵ Esas operaciones, en “un proceso narrativo orientado hacia la modificación del sentido de las diferentes expresiones, con la finalidad de generar, a través de recursos lingüísticos como las metáforas [y] las alegorías, [...] lugares comunes de subalternización de las diferentes culturas” (Monasterio, 2015: 138), ayudaron a crear efectos de unidad e identidad nacional y occidental bajo cierto manto de racionalidad y universalismo.

Respecto a ello, Rolando Vázquez Melken señala que “La modernidad para sostener su conciencia histórica totalizante, de vocación universalista tiene que fingir su completud, tiene que mostrarse sin exterioridad” (2014: 174), por lo tanto, el lenguaje iconográfico de los cómics resultó una síntesis simbólica de una visión de mundo en el que se afianzó y naturalizó un repertorio limitado y estereotipado de temas posibles. En esa misma línea, Echeverría reflexionó sobre estas operaciones tropológicas de la imagen y la conformación derivada de una identidad nacional:

La nacionalidad moderna, cualquiera que sea, incluso la de estados de población no-blanca (o del “trópico”), requiere la “blanquitud” de sus miembros. [...] La explicación de esta posible paradoja de una nación “de color” y sin embargo “blanca” puede encontrarse en el hecho de que la constitución fundante, es decir, primera y ejemplar, de la vida económica moderna fue de corte capitalista-puritano, y tuvo lugar casualmente, como vida concreta de una entidad política estatal, sobre la base humana de las poblaciones racial e identitariamente “blancas”

⁵ A modo de ejemplo se puede señalar que, en la década de los setenta, Armand Mattelart y Ariel Dorfman publicaron el volumen *Para leer al pato Donald*. Dentro de este ensayo —o “manual de descolonización”—, en términos de sus autores, se analiza desde un punto de vista marxista a las historietas producidas por Walt Disney dirigidas al público infantil y publicadas en Latinoamérica. Allí desentrañarían los mecanismos de difusión y reproducción del ideario de las clases dominantes.

del noroeste europeo. Se trata de un hecho que hizo que la apariencia “blanca” de esas poblaciones se asimilara a esa visibilidad indispensable, que mencionábamos, de la “santidad” capitalista del ser humano moderno, que se confundiera con ella. La productividad del trabajo como síntoma de la santidad moderna y como “manifestación” del “destino” profundo de la afirmación nacional pasó a incluir, como acompañante indispensable, a la blancura racial y “cultural” de las masas trabajadoras. (2007: 3-4)

En consecuencia, la historieta, dada su inherente naturaleza pictórica, se transformó en un vehículo eficaz para tal “blanqueamiento”, y, al mismo tiempo, borramiento de contradicciones. En cierto modo se convirtió en un instrumento direccionado a un *ethos* realista, es decir, aquel que “malenseña al ser humano, puesto que le hace vivir el mundo capitalista como un mundo que es irrebasable, insuperable [...] el mundo moderno en su forma más pura o realista es el que dice este mundo es tal como es, esto es: capitalista, o simplemente no es (Echeverría, en Sigüenza, 2011: 84).

Siguiendo el razonamiento hasta aquí, cabría deducir entonces que las historietas constituyen un medio hostil a cualquier resistencia y un lenguaje cooptado por las industrias culturales para perpetuar las contradicciones de la época capitalista. Pero Echeverría señala que:

Hay muchas maneras de vivir en esta contradicción. Yo distingo cuatro fundamentales, una de las cuales es la manera barroca. La manera barroca de vivir en el capitalismo, el *ethos* moderno, es, como otros, un modo de comportamiento que le permite al ser humano neutralizar esa contradicción capitalista, prácticamente insoportable. Lo que hay de peculiar en el *ethos* barroco es que implica, en cierta medida, un momento de resistencia, que está dado, me parece, en el hecho de que defiende el aspecto cualitativo, o la forma natural de la vida, incluso dentro de los procesos mismos en que ella está siendo atacada por la barbarie del capitalismo. (Echeverría, en Sigüenza, 2011: 84)

En América Latina ese *ethos* barroco surgió en un principio entre las clases marginales de las ciudades del siglo XVII y XVIII. Nació como una estrategia de supervivencia de los indígenas sobrevivientes al

exterminio del siglo xvi. Esos grupos de indios integrados a la vida de las ciudades virreinales concretó “una proeza civilizatoria que marcaría de modo fundacional la identidad latinoamericana: reactualización, el recurso mayor de la historia de la cultura, que es la actividad de mestizaje” (Echeverría, 2002: 9-10).

Ante la imposibilidad de regresar a un mundo exterminado durante la conquista, esa sociedad indígena derrotada se re-creó en la civilización europea estando en América: “montaron una representación de la que ya no pudieron salir, y que es aquella en la que incluso nosotros nos encontramos todavía. Una puesta en escena absoluta, barroca: la *performance* sin fin del mestizaje” (Echeverría, 2002: 9-10).

Ese mestizaje cultural ha consistido en un proceso de codigofagia “practicado por el código cultural de los dominadores sobre los restos del código cultural de los dominados” (Echeverría, 2001b: 63) que implica un devorar entre códigos y donde el devorador puede resultar devorado. En ese vaivén se genera el intersticio para el desarrollo de otras subjetividades que se apropian y redireccionan sentidos e interpretaciones alternas y mestizas. En este punto es donde se puede advertir un estrecho contacto con el proceso compositivo de las historietas.

El barroco histórico se sostuvo en la crisis, la fuga y la alegoría que contrastaba frente a la claridad clásica y racionalista. Sus derivas en el presente prosiguieron con la estetización de la vida, la tendencia al exceso y discursos contrapuestos a los caminos unívocos. Esa espectacularidad aún pervive en las industrias culturales y en el relativismo posmoderno. También pervive en las historietas.

Si recapitulamos la definición de Gómez Salamanca, los historietistas se apropian de un reservorio simbólico compartido con sus lectores y por medio de una secuenciación deliberada transmiten efectos de sentido y buscan generar una respuesta al menos estética (cuando no política) a sus destinatarios. A través del dibujo configuran un lenguaje iconográfico, con mayor o menor grado de abstracción, para representar personas, lugares, objetos o ideas. A todo esto, se suma el lenguaje verbal.

En todos los casos para su interpretación se requiere inevitablemente una experiencia común entre enunciador y enunciatario: “El historietista necesita conocer la experiencia vital del lector” (Eisner, 1994:

15). O, como señala el guionista Robin Wood (2012), requiere ser “*el seannachie*”, el relator popular, el “cuenta cuentos”, al que Walter Benjamin (1970) identifica con el narrador de experiencias —suyas o las de otros— y quien las transforma en la experiencia de los que lo oyen.

Los historietistas latinoamericanos trabajan con un medio y un lenguaje atravesado de códigos que se tensan en clave barroca, reconfiguran las iconografías y deconstruyen las relaciones e imaginarios subyacentes en ellas. Lo hacen creando espacios y mundos donde proyectan la resistencia, al menos momentánea, frente a la contradicción capitalista.

Dos historietas latinoamericanas y el *ethos* barroco: *Ich* y *Galvarino*

A partir de lo expuesto hasta este punto me gustaría entonces abordar dos casos recientes dentro de la historieta latinoamericana en los que sus artistas se reapropian de un código dominante y lo reelaboran: *Ich* (2015) de Luciano Saracino y Ariel Olivetti (fig. 1) y *Galvarino* (2017) de Sebastián Castro, Guido Salinas y Carlos Badilla (fig. 2). Ambas trabajan con un género que le es prácticamente exclusivo a la historieta: Los superhéroes.⁶

En palabras del guionista Jeph Loeb y el filósofo Tom Morris (2013) el término superhéroe se desprende del concepto de héroe clásico de la Antigüedad griega. Donde se proponía la figura de un ser con rasgos sobrehumanos, propios de un semidiós. Dicha noción se modificó durante la Edad Media, donde el héroe pasó a estar dotado de cualidades excepcionales centradas principalmente en grandes proezas y una nobleza moral. Finalmente, con la aparición de *Supermán* (1938) se combinaron las características de los héroes de la Antigüedad con una perspectiva ética del siglo xx: es decir, cualidades excepcionales

⁶ Óscar Masotta (1980) indica que en los años treinta se fortalece el desarrollo de la industria que marcará buena parte del siglo xx en lo que respecta a la producción simbólica de historietas y en ellas las de superhéroes tendrán una fuerza imperativa (e imperialista, tomando en cuenta el ascenso meteórico de Estados Unidos como potencia mundial). En esa década nacerá el superhéroe más famoso de todos los tiempos, Supermán (1938) y con él (y sus sucesores) se sentarán las bases del género.



Figura 1.



Figura 2.

amalgamadas a un elevado nivel de altruismo moral de raigambre judeocristiana. Dando por resultado “un héroe con poderes sobrehumanos o, por lo menos, capacidades humanas desarrolladas hasta un nivel sobrehumano” (2013: 38) que no desatiende los principios éticos y morales que rigen su conducta.

Vinculado a esto, desde una perspectiva junguiana (1981), los superhéroes encarnan la tradición mítica del héroe solar: aquel que tiene el rol de protector y salvador de su comunidad durante los periodos de crisis, oscuridad y decadencia. Aunque, como señala Pedro Granoni (2010), también “defiende[n] un orden económico capitalista, donde rige la propiedad privada de los medios de producción y la distribución desigual de la riqueza [...] sus poderes garantizan la reproducción de dicho orden burgués” (s/p). Tanto en *Ich* como en *Galvarino*, sus protagonistas gozarán de cualidades excepcionales y defenderán a sus respectivas comunidades, pero su paradigma moral no responderá estrictamente a los valores del occidente blanco sino todo lo contrario: se opondrán a la lógica conquistadora y al modelo moderno/colonial.

En el caso de *Ich* la narración tiene como escenario a América durante el principio de la conquista española. Geográficamente se centra en las zonas de Perú, Bolivia y Ecuador, pero sin especificar las localizaciones. La temporalidad tampoco se establece con claridad. Esto se debe a un gesto deliberado de sus autores que proponen un marco en el que se conjuga la tensión entre el invasor español y una todavía poco articulada resistencia de los pueblos originarios:

No queríamos hacer una historia local sino regional. Queríamos contar una historia para todo el mundo [...] El personaje de la historia recorrerá —además de la tupida amazonia peruana— desiertos que bien podrían ser el de Atacama; montañas que claramente remiten a los Andes y pueblos y ciudades [...] que a la vez llevan al imaginario que cualquier lector del mundo puede llegar a tener de esta zona de nuestra América. (Saracino y Olivetti: 2016)

Ich es el nombre del protagonista y su nombre significa “máscara”. Se trata de “una entidad que sobrevive a los años y que renace con cada portador, en cada época distinta” (Saracino y Olivetti, 2015: 26). Al mismo tiempo Ich (fig. 3) es un ser humano que posee una serie de máscaras mágicas que le permiten transformarse en diferentes criaturas con las que ayuda a las comunidades por donde transita. Saracino y Olivetti establecen que su protagonista es un individuo que se realiza en su multiplicidad: reúne las cualidades del brujo o chamán presente en numerosos pueblos originarios de América: “Ich está hecho de miles. Es él y cada uno que lo habita. Es él y todos. Ése es su poder: ser uno y el resto. Ésa es, también su maldición” (Saracino y Olivetti, 2015: 25).

En el caso de *Galvarino* el protagonista se inspira en la figura histórica de Kalwarëngo, que fue un *weichafe* (guerrero) mapuche que combatió bajo el mando del cacique Lautaro contra las tropas españolas del gobernador García Hurtado de Mendoza en la región del Bío Bío. Como castigo le amputaron las manos, pero se le dejó con vida a modo de humillación y ejemplo. Mutilado regresó a su comunidad y organizó una revuelta aún mayor que la precedente. En los muñones se ató cuchillos y estuvo en el frente de combate. Finalmente fue vencido y ahorcado en 1557. Sus proezas se preservaron en la memoria del pueblo

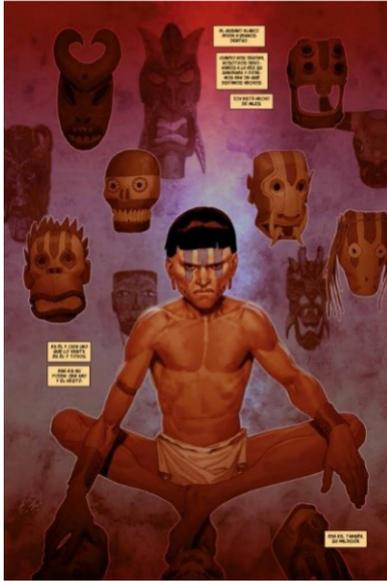


Figura 3.

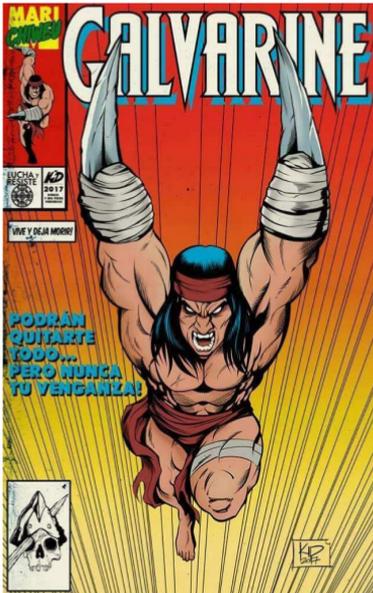


Figura 4a.

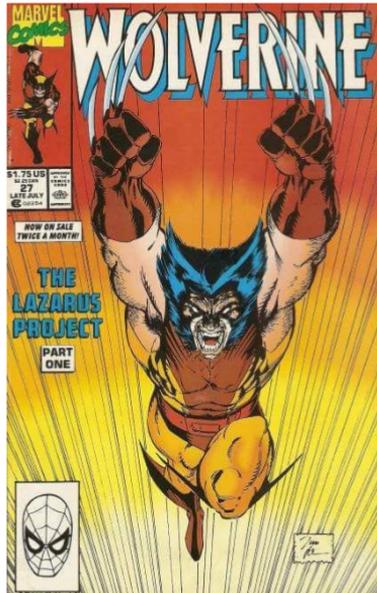


Figura 4b.

mapuche, en crónicas de conquista y en el poema épico *La araucana* (1569) del historiador y poeta Alonso de Ercilla.

Sus autores, Sebastián Castro (guión), Guido Salinas (dibujos) y Carlos Badilla (color) señalan en el prólogo:

[...] toda la historia del cómic que tienes en tus manos se puede resumir en dos palabras: ustedes y nosotros. Ustedes nos pidieron que contáramos una historia y nosotros trabajamos en ella. Nos sumergimos en nuestro Chile mítico, gigantesco, inmortal. Logramos conectar con esa parte de la tierra en la cual se construye nuestra identidad. (Castro *et al.*, 2017: 2)

Estas palabras remiten al gesto codigofágico original que impulsó la obra: el dibujante Guido Salinas realizó una ilustración en la que homenajeaba simultáneamente a Galvarino (fig. 4a) y a un reconocido personaje de Marvel cómics llamado Wolverine (fig. 4b) cuyo juego de homofonía y de diseño propiciaron lo que sus autores definen como una fusión entre “Lo más sagrado del patrimonio con lo más heroico de la cultura pop” (Castro, en Parra, 2016).

Las dos historietas evidencian un proceso de deconstrucción de íconos arraigados largamente en una estética de la blanquitud y un proceso de mestizaje barroco que, a mi parecer, funcionan como un saludable espacio de resistencia y resignificación del relato de la conquista americana. En ambas, sus protagonistas desafían los paradigmas tradicionales de los cómics de superhéroes. Por ejemplo, en *Ich*, se aborda la idea de la máscara arraigada en los cómics bajo la figura del “justiciero anónimo” occidental que es reemplazada con una interpretación más profunda: el poder de Ich responde a una cosmovisión propia de las culturas precolombinas.

Allí la máscara tiene la doble función de representar las fuerzas malignas de lo foráneo y de brindar protección ante ellas. De ahí la capacidad de representar para transformar. Así se desarticula una mirada maniqueísta occidental: “Lo malo no se ignora ni se niega. Por el contrario, es asumido mediante la representación, para poder manipularlo. En esto reside la ambigüedad de la máscara” (Cánepa Koch, 1998: 47-48).

El caso de *Galvarino* abrevará en un esquema de venganza presente en las ficciones occidentales: su identidad no está oculta, sino transfigurada, no requiere máscara porque su nombre ha sido atravesado por la lengua imperial, la conquista arrasó su comuna y el acero se llevó sus manos. Dado por inofensivo se le dejará vivir: “Y creyeron que al mutilarme me estaban condenando” (Castro *et al.*, 2017: 25). Por el contrario, ése sería su segundo nacimiento. No necesita antifaz porque no tiene nada que ocultar, el español es el que se vale de apariencias y no el pueblo mapuche. Galvarino munido de rabia y con un par de lanzas en sus muñones que “Eran el instrumento perfecto para hacer mi propia justicia” (Castro *et al.*, 2017: 26) dejará de ser un *weichafe* para transformarse en un arma.⁷

Los antagonistas en *Ich* y en *Galvarino* son, en el primer caso, Sebastián Du Loup, un inquisidor europeo que con el amparo eclesiástico vendrá a enfrentarse al chamán que impide el avance de la conquista; mientras que en el segundo, se retrata en el gobernador español García Hurtado de Mendoza. Respecto a esto, Jesús Jiménez Varea (2001) plantea que la representación de los tipos morales en la historieta es deudora de los estereotipos anclados en otros medios (el cine, principalmente) en el que se asociaba cierto canon de belleza vinculado al bien.

Esta identificación de las bondades éticas y estéticas ha sido fundamental para la creación y reproducción de ciertos modelos icónicos. Por lo tanto, aquí se juega con una construcción visual (simbólica) positiva montada sobre un “sujeto moderno, blanco, varón, europeo, heterosexual, civilizado, desarrollado, de élite” (Monasterio, 2015: 136). Todo lo que no se ajusta a esas coordenadas es invisibilizado o negativizado.

En ambas historietas esos códigos de la modernidad están invertidos: el mal es representado por los rasgos de blanquitud señalados por Echeverría como marca de inclusión del mundo moderno capitalista.

⁷ Aquí hay un trabajo de intertexto con el personaje Wolverine y la historia *Arma X* (1991) escrita y dibujada por el artista Barry Windsor Smith. Ahí se relata cómo el protagonista es sometido a una serie de experimentos que terminan por dotarlo de un esqueleto y garras de un metal indestructible conocido como adamantium. El paralelismo entre las garras y las lanzas, la personalidad aguerrida, el espíritu de venganza y la homofonía fueron el juego que propició el desarrollo de *Galvarino*.

Du Loup es un sujeto blanco, europeo, rubio, de ojos claros y de rasgos angélicos, pero con un semblante siniestro definido por sus expresiones faciales, atuendos y postura (fig. 5),⁸ García Hurtado de Mendoza recibe un tratamiento más atenuado, pero de similar índole (fig. 6).

Esto se percibe también en la elaboración de los personajes secundarios que aparecen en cada uno de los cómics. Por ejemplo, en *Ich* (fig. 7) las facciones que sintetizan una posición en el mundo: el conquistador blanco, viril, acechante, perseguidor y violento, en contraposición a su víctima, acorralada y a punto de ser vulnerada. En este punto se visibiliza metonímicamente el proceso de conquista española en las tierras americanas. Es aquí donde una página manifiesta el proceso de invasión colonial sobre los cuerpos. Mientras tanto en *Galvarino* (fig. 8), los padecientes de la violencia son niños mapuches.

En tal sentido, las decisiones sobre el tono y tratamiento de la imagen en *Galvarino* fueron deliberadas y pedagógicas. Sebastián Castro señala “tomamos la decisión de mostrar esto lo más épico posible, de forma impactante, tanto visual como con el guión, para la gente que conocía poco o no tenía idea” (Castro, en Parra, 2016). Como se observa, la *performance* barroca se materializa ante la búsqueda de ruptura con el eterno paradigma de los vencidos silenciados. Se busca construir memoria.⁹

La resistencia mapuche sistemáticamente fue —y sigue siendo— invisibilizada en las historias oficiales, blancas, modernas y coloniales. En ese gesto también los autores reconocen que hay un potencial para leer el presente: “El cómic, dice su creador, quiere dar a entender en un lenguaje pictórico que ‘la historia tiene mucho que decir con lo que pasa ahora con los pueblos originarios’” (Parra, 2016).

⁸ Su fisonomía está tomada del militar argentino Alfredo Astiz, apodado precisamente “el ángel rubio, condenado a prisión perpetua por sus crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura cívica militar argentina (1976-1983).

⁹ El proyecto de Castro y Salinas se extendió bajo la premisa de construir relatos con otras figuras destacadas y contemporáneas de la resistencia mapuche del siglo XVI. Hasta el momento se ha realizado *Caupolicán* (2018) —que ya aparece brevemente en la historia de *Galvarino*— y *Janequeo* (2019). Actualmente se encuentra en desarrollo *Lautaro*. Todos ellos conforman una línea que converge bajo el nombre de “Los guardianes del Sur”.



Figura 5.



Figura 6.



Figura 7.



Figura 8.

En *Ich*, también es posible esa lectura: el héroe se enfrentará a Du Loup y su esbirro apodado “el Germano”. Durante la batalla el inquisidor reflexionará sobre la identidad de su antagonista: “¿Ich, has dicho que te llamas? Vaya... en la tierra de los germanos “ich” significa “yo” ¿y sabes quién soy yo, chiquillo? El Diablo” (Saracino y Olivetti, 2015: 77). El villano usará una máscara robada al protagonista y se transformará en una serpiente gigante —cuya representación gráfica remite a un dragón/demonio europeo y al Quetzalcóatl— (fig. 9a y b) que devorará al héroe. Ése es un gesto marcado de profundo simbolismo: un “yo” (primera persona del singular en alemán), se apropia de un poder del “nosotros” y lo usa para aniquilarlos.

En este punto, la obra de Saracino y Olivetti, desarticulará completamente los paradigmas en los que se monta el género de su narración: Ich muere. Sin gloria, ni redención, de manera definitiva. El superhéroe es vencido y su sacrificio quedará sepultado en un aparente olvido: “Y ya no hubo en la América española nada más que temer [...] ahora, en la América española, sólo había lo que existía” (Saracino y Olivetti, 2015: 80).

En el caso de *Galvarino*, consumada parcialmente la venganza de su protagonista (Hurtado de Mendoza no caerá bajo la furia de su filo) estará frente al personaje de Alonso de Ercilla, testigo del origen y las acciones del *weichafe*, a quien amenazante le dirá: “Cuentas historias... también cuentas advertencias. Avísales entonces que se vayan de nuestra tierra. Que nos dejen en paz. Que detengan la masacre” (Castro *et al.*, 2017: 29).

A diferencia de *Ich*, que se monta sobre un relato alegórico, aquí la narración tuerce el final respecto a la figura histórica en la que se basa. Galvarino no perece e incluso redobla la apuesta con un mensaje hacia los opresores. El poeta Ercilla reflexionará como cierre: “Se acercaba una tormenta. Pero no venía desde los cielos, sino de un hombre al que convertimos en una. Será mejor cubrirnos porque aún queda un temporal y [...] quizás nos merecemos todo lo que se viene” (Castro *et al.*, 2017: 30).

En suma y a modo de conclusión se puede establecer que tanto *Ich*, de Saracino y Olivetti, como *Galvarino*, de Castro, Salinas y Badilla, se apropian de viejos relatos, los devoran y los conjugan para reactualizar las tensiones entre conquistador y conquistado. Allí la historieta se tor-

- Delany, Samuel R. (1999). *Shorter Views: Queer Thoughts & The Politics of the Paraliterary*. Hanover: University Press of New England.
- Echeverría, Bolívar (2001a). *Definición de la cultura*. México: Itaca/FFL, UNAM.
- Echeverría, Bolívar (2001b). “La identidad evanescente”, en *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial.
- Echeverría, Bolívar (2002). *La clave barroca de la América Latina*. Exposición en el Latein-Amerika Institut de la Freie Universität Berlin.
- Echeverría, Bolívar (2007). “Imágenes de la ‘blanquitud’”, en Diego Lizarazo et al., *Sociedades icónicas. Historia, ideología y cultura en la imagen*. México: Siglo XXI.
- Eisner, Will (1994). *El cómic y el arte secuencial*. Norma Editorial.
- Granoni, Pedro (2010). *Justicieros del imperio. Los superhéroes en la guerra contra el terror*. Disponible en <https://www.tebeosfera.com/documentos/justicieros_del_imperio._los_superheroes_en_la_guerra_contra_el_terror.html>.
- Groensteen, Thierry (2007). *The System of Comics*. [s. l.]: University Press of Mississippi.
- Gómez Salamanca, Daniel (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica: la influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*, Tesis. Universitat Ramon Llull, Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna.
- Jiménez Varea, Jesús (2001). “Símbolos y estereotipos: La moral a través de la imagen en el cómic”, en Jorge Fernández Gómez et al. (coords.), *El cómic en el nuevo milenio. Actas de las Primeras Jornadas sobre Cómic, Comunicación y Cultura*. Sevilla: Facultad de Ciencias de la Información, Universidad de Sevilla.
- Jung, Carl Gustav (1981). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Loeb, Jeph y Tom Morris (2013). “Héroes y superhéroes”, en T. Morris y M. Morris (eds.), *Los superhéroes y la filosofía*. Barcelona: Blackie Books.
- Masotta, Óscar (1980). *La historieta en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- McCloud, Scott (1995). *Cómo se hace un cómic: el arte invisible*. Barcelona: Editorial B.
- Miller, Ann (2007). *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-Language Comic Strip*. Bristol: Intellect.
- Monasterio, Julio César (2015). “La ficción del Tiempo Libre. Modernidad, colonialidad y temporalidad”, en *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, núm. 6, pp. 129-152.

- Parra, Francisco (2016). Entrevista “Los vengadores mapuche”. Disponible en <<https://www.eldesconcierto.cl/2018/09/02/los-vengadores-mapuche/>>.
- Saracino, Luciano y Ariel Olivetti (2015). *Ich*. Buenos Aires: Utopía
- Saracino, Luciano y Ariel Olivetti (2016a). “El vengador del amazonas”. Entrevista en diario *La República*. 10 de julio de 2016. Disponible en <<http://larepublica.pe/impresadomingo/784356-vengador-del-amazonas>>.
- Saracino, Luciano y Ariel Olivetti (2016b). Entrevista a Luciano Saracino y Ariel Olivetti. Disponible en <<http://elportaluco.com/ich-entrevista-luciano-saracino-ariel-olivetti/>>.
- Sigüenza, Javier (2011). “Modernidad, *ethos* barroco, revolución y autonomía. Una entrevista con el filósofo Bolívar Echeverría”, en *Crítica y Emancipación*, núm. 5, pp. 79-89.
- Vázquez, Rolando (2014). “Colonialidad y relacionalidad”, en María E. Bor-sani y Pablo Quintero (comps.), *Los desafíos decoloniales en nuestros días: pensar en colectivo*. Neuquén: EDUCO.
- Wood, Robin (2012), Entrevista *Robin Wood*: “Soy escritor de historietas, sigo siendo el seannachie”, 3 de agosto. Disponible en <https://www.clarin.com/literatura/robin-wood-nippur-de-lagash-dago-entrevista_0_B1hVvNWnPmx.html>.

Economías barrocas como escenarios de des-realización del hecho capitalista: el legado de Bolívar Echeverría en el Sur global

Mariana Belén Carrizo

Introducción

El presente trabajo persigue dos objetivos principales: el primero consistirá en poner de manifiesto la actualidad de la que gozan los planteamientos de Bolívar Echeverría para leer ciertos escenarios desplegados hoy en el Sur global en clave de respuestas al “hecho capitalista”. Para ello, retomaremos algunos elementos centrales de *La modernidad de lo barroco* (1998), texto en el que el autor se pregunta cuáles son las posibilidades con las que contamos hoy para imaginar otras modernidades que difieran de la modernidad capitalista. Presentaremos, a continuación, un breve recorrido por su “cuádruple *ethos* de la modernidad”, centrado en la potencia del “*ethos* barroco” para poner al descubierto determinadas estructuras y mecanismos de funcionamiento al interior del capitalismo.

Nuestro segundo objetivo será el de poner en diálogo estos conceptos con algunas nociones presentes en *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular* (2014), investigación en la que su autora, Verónica Gago, analiza lo que acontece al interior de las extensas redes informales que denomina “economías populares”, compuestas, a su vez, por tres espacios clave, interconectados entre sí: las mega-ferias de trueque y compra-venta instaladas a lo largo y ancho de nuestro continente (en particular La Salada), el taller textil y la villa.

En primer lugar, cabe aclarar que al hablar de La Salada nos referimos a que ha sido caracterizada como “la feria ilegal más grande de América Latina”. Creada tras la gran crisis económica y social argentina de 2001 y emplazada a las “afueras” de la ciudad de Buenos Aires, es escenario de numerosas y agitadas transacciones: se vende y se compra

ahí comida, ropa, calzado, tecnología, música y películas, entre otros artículos y servicios.

En segundo lugar, el “taller” remite a un tipo muy particular de espacio productivo, de confección de piezas textiles —usualmente al por mayor— signado por condiciones laborales de explotación y clandestinidad, vividas en mayor medida por trabajadores migrantes de países limítrofes con Argentina, así como provenientes de las provincias del “interior” del país y del denominado “conurbano bonaerense”.

Por último, vale mencionar que “villa” es el término empleado en Argentina para designar a los asentamientos habitacionales informales (usualmente llamados “de emergencia” o —con un tinte más marcadamente peyorativo— “villas miserias”) formados por casas precariamente construidas por los sectores más desposeídos de la sociedad, generalmente, sobre tierras de propiedad estatal, que el sentido común llama “tierras tomadas”.

Pues bien, esta puesta en diálogo entre las propuestas de Gago y Echeverría se basa en que hallamos entre ambas una serie de puntos de encuentro, tales como el hecho de que la autora caracteriza a los espacios antes mentados como sitios en los que se articulan múltiples racionalidades y en los que, por tanto, ciertos valores de la modernidad “hegemónica” se desmoronan y reinventan, dando lugar —si se quiere— a una suerte de modernidad “alternativa”. Finalizaremos este ensayo con un apartado destinado al esbozo de ciertas consideraciones finales derivadas de las ideas trabajadas.

Modernidad capitalista. ¿No hay alternativas?¹

Quisiéramos comenzar este escrito con la siguiente aclaración: evitaremos aquí el uso del término “alternativa/o” para referir a los procesos que ponen en tensión a la modernidad capitalista. Teniendo en cuenta que lo “alternativo” lo es siempre respecto de algo (entendido como “lo real” o “lo original”), hablaremos, más bien, de opciones “contrahegemónicas”, a fin de enfatizar que la realidad establecida es tan sólo una

¹ Este subtítulo es un guiño a *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (2016), libro en el que Mark Fisher analiza la afirmación “hoy parece más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo”.

de las múltiples opciones y no la única posible. Esto, no obstante, sin olvidar que —como sostiene Franco Berardi (2019)— el mecanismo que propicia el paso de “lo posible” a lo “real” es nada más y nada menos que el “poder”, definido precisamente como la “capacidad de seleccionar e imponer una posibilidad entre muchas y, simultáneamente, excluir e invisibilizar muchas otras” (2019: 12).

En este sentido, vale traer a colación el llamamiento realizado por Arturo Escobar en *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal* (2017): es necesario hoy, más que nunca, poner en cuestión el “realismo crónico”² que signa nuestro comportamiento, y avanzar en el desarrollo de “diseños de transición” hacia formas diferentes de hacer y conocer, “relacionales, conviviales, re-comunalizantes” (2017: 37). En este punto, Escobar³ cita justamente las nociones de “economías barrocas”⁴ y “pragmatismo vital” de Gago, en tanto conceptos que permiten un acercamiento no idealista a “lo comunal”⁵ (2017: 22), que posibilitan ver —al interior de los modos de organización comunitaria— sus obstáculos, contradicciones y fisuras. Volveremos, más adelante y en extenso, sobre esta idea.

Acerca del “hecho capitalista” y el barroquismo

Tal como hemos anticipado, nos centraremos aquí en algunas definiciones propuestas por Echeverría, en primer lugar, en la de “modernidad capitalista”, una de las tantas modalidades de la modernidad que, sin embargo, se ha convertido —desde el siglo XVIII en adelante— en la

² Esto asumirá pleno sentido en el seno del abordaje del “*ethos* realista”.

³ En “Pragmatismo, utopismo y la política de lo real: hipótesis para el posdesarrollo”, entrevista presente en *Autonomía y diseño* (2017).

⁴ Vale aclarar que a la hora de llamar “barrocas” a estas economías, Gago parafrasea a Echeverría (1998): dice que les dará este nombre porque ellas son resultado de la mezcla de lógicas y racionalidades que suelen vislumbrarse desde las teorías económicas y políticas como “incompatibles”: elementos micro-empresariales, modos de negociación de recursos estatales, vínculos de parentesco y lealtad ligados al territorio, y formatos contractuales no-tradicionales.

⁵ Entendidas por él como “modos amplificados de cooperación no-estadistas”. Otra noción que destaca Escobar, y que mencionaremos más adelante en el seno de la propuesta de Gago es la de “sociedades abigarradas”, de Silvia Rivera Cusicanqui.

opción hegemónica, en la “esencia de la civilización”, al dominar sobre otros proyectos y erigirse como su destino ineluctable. No obstante, la modernidad —dirá el autor, en línea con lo que hemos planteado en el primer apartado— “se encuentra compuesta por un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma que, aun vencidas, reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente” (1998: 35). Retomaremos luego esta idea de las múltiples modernidades.⁶

Pues bien, una de las características centrales de esta modernidad capitalista consiste en que le subyace una contradicción, fundante, fundamental, entre dos tendencias contrapuestas: la de la vida social como proceso de trabajo, producción y disfrute de los “valores de uso” (la “forma natural”), y la de la reproducción de la riqueza como proceso de “valorización del valor abstracto” o de acumulación del capital (Echeverría, 1998: 37). Se trata, pues, de un conflicto permanente en el que una y otra vez, la primera tendencia es sacrificada y sometida por la segunda. He aquí lo que el autor llama el “hecho capitalista”.

Es en este punto que emerge la noción de “*ethos* histórico”, modo de comportamiento adoptado por una determinada sociedad ante el carácter insoportablemente contradictorio de una situación histórica específica, una respuesta ante tal contradicción, un modo de habitar el mundo. Así, el “cuádruple *ethos* de la modernidad” de Echeverría remite a cuatro modos posibles de hacer “vivable” lo “invivable”, cuatro actitudes estratégicas para integrar el inevitable e insoportable hecho capitalista al mundo de la vida.

El primero de ellos, el *ethos* realista, es aquel que defiende de modo militante la acumulación del capital, y que resuelve la contradicción negándola, y afirmando que éste es “el mejor de los mundos posibles” (Echeverría, 1998: 168), así como la imposibilidad de uno distinto. El *ethos* clásico, por el contrario, toma la contradicción como “condi-

⁶ El barroco es, justamente, una de esas modernidades que antecedieron a la capitalista, y que perviven en ella de modo subterráneo: sitúa su primera aparición en el siglo XVII latinoamericano, en tanto que escenario “abigarrado” de múltiples procesos y fenómenos heterogéneos, incluso opuestos. Éste será el contexto de surgimiento del “mestizaje cultural”, comportamiento espontáneo de supervivencia que Echeverría llama “codigofagia”, proceso en el que “el código de los dominadores se transforma a sí mismo en pos de asimilar las ruinas del código destruido” (Echeverría, 1998: 55).

ción ineludible de la vida moderna” y, por tanto, como algo respecto de lo cual no tiene sentido tomar una actitud militante, ni a favor ni en contra. El *ethos* romántico, por su parte, es el que denuncia la contradicción tan fervientemente que acaba por hacer de la forma natural (abstraída e idealizada) su fuente última de sentido, y de la acumulación capitalista (fuerza de represión) un momento necesario de su *telos* histórico. Niega, por tanto, el modo en que se dan las cosas en la práctica concreta de la vida.

Por último, la cuarta manera de “internalizar el capitalismo” es la del *ethos* barroco, el cual reconoce el hecho capitalista como inevitable, pero —a diferencia del clásico— se resiste a aceptarlo, a tomar partido por alguno de los dos términos de la contradicción: he aquí el comportamiento barroco elemental: rechazar el “principio de tercero excluido”, la obligación de elegir uno de los polos de los binomios que pueblan todos los aspectos de la vida al interior de la modernidad capitalista, tales como “aprovechable-desechable”, “necesario-accesorio”, “real-aparente”, “original-copia”, “centro-periferia”, entre miles de otros. Abraza, pues, el empate de estos universos de sentido, y celebra que las situaciones de la vida cotidiana puedan ser caracterizadas mediante calificativos no sólo incompatibles, sino hostiles entre sí.

Así, al superar el conflicto, sin eliminarlo, mediante la elección de la tercera posibilidad, aquella que “no tiene cabida en el mundo establecido, este *ethos* trae consigo un ‘vivir otro mundo dentro del mundo’, un ‘poner el mundo tal como existe de hecho entre paréntesis’” (Echeverría, 1998: 176).

El barroco, por tanto, integra el hecho capitalista en la vida cotidiana, pero al modo de una “puesta en escena”: lo teatraliza, al recrearlo cada día, al reiterarlo a cada momento, al exagerarlo. Al hacerlo convivir con otras formas de resolución de la vida lo devela contingente y lo traviste. Al propiciar que, en su seno, “lo antiguo se reencuentre con su contrario en lo moderno” (Echeverría, 1998: 44), permite trascender la oposición pasado-presente, así como también el binomio “conformismo *vs.* rebelión”. Veremos cómo esto se encuentra presente en La Salada, espacio en el que se aceptan las leyes de la circulación mercantil, al tiempo que las desafía mediante un juego de transgresiones.

Otro de los puntos clave del barroquismo que cabe destacar consiste en que surge y prevalece en momentos signados por una gran

conflictividad y ambigüedad, en los que los contrarios se interpenetran, confunden o mezclan, y abundan los procesos que Echeverría denomina “de transición”:⁷ aquellos en los que la “materia social” no sólo desborda la capacidad de integración de la forma establecida y sus instituciones, sino que genera “otros órdenes y legalidades paralelas” (Echeverría, 1998: 125).

Esto último va de la mano del hecho de que el barroco se caracteriza, justamente, por producir modos de hacer que, a simple vista, parecen “copias” del capitalismo. Nos encargaremos en lo sucesivo de remarcar que su potencia radica, más bien, en poner en tensión la oposición misma entre copia y original: mediante una suerte de juego de espejos, hace que la forma capitalista, erigida como “original”, identificada sin más como “lo real”, se confunda a sí misma con “sus otros”. Lo mismo acontece, veremos, en las economías populares, pobladas de transacciones, mercancías y movimientos que exceden a las normas del mercado en su forma tradicional, hegemónica.

Un último punto por señalar consiste en el modo barroco de vivir la temporalidad y la vida cotidiana. Echeverría describirá las dos modalidades constitutivas de la temporalidad humana, esto es, “el tiempo de lo extraordinario” y el de “lo cotidiano”, de la “vida pragmática, de la procreación, de la producción y el consumo de los bienes” (1998: 177), y subrayará que el primero de éstos —tiempo de “ruptura”— irrumpe en el tiempo rutinario permitiendo que se produzca una especie de “simulacro”, un “como si” que posibilita al segundo salirse de sí, y mirar al hecho capitalista más allá de su funcionalidad y productividad. He aquí la razón por la cual, dirá, “no es extrañar que un *ethos* que no se compromete con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista se mantenga al margen del productivismo afebrado que la ejecución de ese proyecto trae consigo” (Echeverría, 1998: 178). Este *ethos*, por tanto, no sacrifica el valor de uso, ni se rebela frente a la valorización del valor: veremos cómo en La Salada, por su parte, tampoco no se rechaza ni el trueque, ni el dinero, ni las transacciones capitalistas.

⁷ Entendiendo “transición” como el pasaje de “lo viejo” —en decadencia, pero dominante— hacia “lo nuevo” —emergente pero sometido— (Echeverría, 1998: 125), sino más bien (en una línea muy afín a la de Escobar) como “diseños” que retoman esos modos-otros de ver el tiempo propios de las comunidades ancestrales. Estas temporalidades se encuentran presentes en La Salada.

Estamos, pues, ante la estrategia barroca de ir más allá de la alternativa “sumisión *vs.* rebeldía”: las economías informales populares trascienden tanto la mera sumisión a las leyes del mercado, como el desarrollo de una actividad puramente ilegal o contraventora. Ponen en marcha la práctica barroca de generar institucionalidades paralelas, informales, sobrepuestas a la oficial. En La Salada reina, pues, aquello que Echeverría (citando a Baltasar Gracián) llama “prudencia cínica” (1998: 180), y que vinculamos aquí con lo que Gago nombra “pragmáticas vitalistas”: se trata, nada más y nada menos, que de un “saber vivir”.

Ahora bien, en este saber vivir las nociones de “juego”, “fiesta” (relacionadas, a su vez, con la ceremonia ritual y el acceso al plano de lo sagrado) y “arte” tendrán un rol fundamental, en tanto que formas principales de “ruptura” con el tiempo rutinario, modos de acceso a experiencias que ponen en tensión la necesidad del orden de cosas establecido, y que permiten una salida —momentánea— del sí mismo.⁸

He aquí el fenómeno de “estetización de la vida cotidiana” (Echeverría, 1998: 192), la respuesta barroca a la pretensión de la civilización moderna de separar, al interior del mundo de la vida, el tiempo “improductivo” del tiempo “productivo”, rutinario. El *ethos* barroco pone de manifiesto lo artificial de este objetivo “puritano”, profundizado por la modernidad capitalista, señalando que en la realidad estas dos modalidades de la existencia humana se encuentran, sin confundirse entre sí, estrechamente entreteljadas. Hasta aquí, la estrategia barroca de construcción del mundo, de resistencia a la propuesta del *ethos* realista y su dominio avasallador.

Economías barrocas: la feria, el taller textil, la villa

Resulta preciso abrir este apartado recordando que aquello que Gago llama “economías populares informales”⁹ es resultado de un ensamblaje

⁸ Para un abordaje detallado de estos conceptos y sus funciones (véase Gago, 2014: 190-193).

⁹ “Lo informal” aparecerá aquí “como principio de creación de realidad”, y no ya como característica negativa en relación con la normativa, como aquello que no tiene forma, sino como dinámica que inventa y produce nuevas formas: productivas, comerciales, relacionales (Gago, 2014: 21).

(o ensamblajes) entre al menos tres espacios concretos, interconectados entre sí: la feria popular La Salada (creada, como hemos señalado en la introducción de este ensayo, tras la gran crisis económica y social argentina de 2001),¹⁰ el taller textil y la “villa”.

Pues bien, vale advertir —en primer lugar— que Gago caracteriza la noción de “neoliberalismo” de un modo muy afín a aquel en que Echeverría emplea la de “modernidad capitalista”: si bien es posible hallar entre estos términos una serie de contrapuntos, ambos autores señalan que las realidades que nombran no son, en absoluto homogéneas ni compactas, sino que se componen —más bien— de múltiples niveles, mecanismos, y modos de articularse y combinarse con otros saberes y “formas de hacer”.

Así, Gago dirá, de la mano de Foucault (2007), que el neoliberalismo es un “arte de gobierno” que opera tanto al nivel de las subjetividades (denominado por ella “neoliberalismo desde abajo”),¹¹ como a nivel macro-político (“desde arriba”). Es por esto que, para comprenderlo en todo su espesor, hay que dar cuenta de cómo ha captado, suscitado e interpretado formas de vida, “artes de hacer”, tácticas de resistir y modos de habitar populares, que a su vez lo sufren, combaten y transforman al re-definir sus nociones centrales,¹² tales como “libertad”, “progreso”, “cálculo” y “obediencia”, entre otras.

Así, pues, el eje que vertebra el diálogo entre las propuestas de Echeverría y Gago consiste en que estas economías, lejos de proponerse voluntariamente como ejemplos de “resistencia anti-moderna”, o como propuestas utópicas, aparecen, más bien, espontáneamente como sitios en los que reina la ambivalencia entre tradición y herejía, en los que conviven el consumo, la fiesta¹³ y los rituales (que hacen las veces de

¹⁰ Retómese lo dicho respecto de los momentos históricos privilegiados para el surgimiento y prevalencia del *ethos* barroco como periodos de gran conflictividad.

¹¹ Formulación sumamente afín a lo que Echeverría llama “proyecto criollo de abajo” o “criollismo popular” —proceso espontáneo que tiene lugar en la “vida cotidiana de la parte baja de la sociedad latinoamericana”, que crea nuevas formas para el mundo de la vida, sobre todo en el plano económico (1998: 75)— silenciado por el proyecto criollo dominante.

¹² O, en palabras de Echeverría, al “des-realizarlas”.

¹³ Retómese lo dicho por Echeverría respecto de la fiesta, el juego y el arte que hemos expuesto anteriormente.

elementos cohesionadores), así como una multiplicidad de categorías laborales en tensión y cambio permanente.¹⁴

Estos espacios creados y habitados por migrantes¹⁵ de diversas partes de Bolivia, Paraguay, Perú y —últimamente— de Senegal, así como por pequeños comerciantes provenientes de distintas zonas de Argentina, serán llamados por Gago “micro-economías proletarias”. A éstas, dirá, subyace un tipo de “cálculo racional” que entreteje deseos personales, familiares y prácticas comunitarias: en otras palabras, una “empresarialidad popular” (2014: 19). Ahora bien, dado que los sectores que la llevan adelante se ven obligados a lidiar con el hecho de que las condiciones de competencia no les son garantizadas por el Estado, sería un error caracterizarlos automáticamente como *homo economicus*: se trata, más bien, de sujetos de una “pragmática vitalista”, que desafían y desbordan a su modo la fría y restringida idea del cálculo liberal y de libertad individual.

En este sentido, cabe pensar que una de las razones por las cuales Escobar cita la propuesta de Gago como un abordaje “no-esencialista” de las formaciones comunitarias consiste en que su propuesta no silencia ni oculta (en pos de producir una imagen romantizada e idealizada de estas economías barrocas) la actividad precaria que forma parte de ellas. Por el contrario, visibiliza las condiciones de explotación, clandestinidad y subordinación que sufren las y los trabajadores de los talleres textiles. Parándose desde una perspectiva “extramoral”, la autora muestra, en primer lugar, cómo estas condiciones ponen en tensión los imaginarios liberales de “integración” y “autonomía” y, en segundo lugar, se centra en dar cuenta de las estrategias vitales que allí se despliegan, en lugar de juzgar estos ordenamientos en función de concepciones “exteriores a su propio tacticismo” (Gago, 2014: 22),

¹⁴ Allí se puede ser por momentos aprendiz, por otros “micro-empresario”, abrigar la expectativa de formalizarse o estar desempleado un tiempo, y en simultáneo conseguir recursos por medio de tareas comunitarias y sociales. Se puede, al mismo tiempo, usufructuar y utilizar de modo táctico relaciones familiares, vecinales, comerciales, comunales y políticas (Gago, 2014: 23).

¹⁵ Resultaría interesante abordar en posteriores ensayos los puntos de encuentro y desencuentro entre las formulaciones echeverrianas acerca del mestizaje, y las sostenida por Gago —de la mano de Rivera Cusicanqui— relacionadas con la noción de lo “ch’xi”.

que usualmente oscilan entre la victimización y la romantización.

Pues bien, en lo que refiere a los productos del trabajo en los talleres textiles, surge un ejemplo concreto de cómo opera el gesto barroco en estas economías populares, particularmente en la feria La Salada. Hemos mencionado que allí se vende y se compra ropa, calzado, tecnología, música y películas (entre otras cosas), pero no hemos remarcado que las mercancías que allí circulan llevan consigo el estigma de ser señaladas como “copias” ilegales, “falsificaciones” de prendas “originales” de afamadas marcas a nivel internacional, productos “truchos”, vocablo de la jerga local que remite a la baja calidad de una cosa, a su carácter no-original, así como, indirectamente, a su bajo precio y origen marginal respecto a los circuitos “oficiales” de producción y distribución.

Volvamos, pues, a lo dicho más arriba respecto de la oposición “copia vs. original”, que el barroco se encarga de des-realizar, de trascender: este binomio,¹⁶ dirá Gago, es puesto en tensión en estas economías barrocas por el hecho de que muchas veces son las grandes marcas las que contratan a los mismos trabajadores de los talleres clandestinos para realizar sus prendas, con los mismos materiales y diseños empleados para la fabricación de las “copias” que acaban vendiéndose en La Salada a precio popular. Al respecto, sostiene:

La movilidad del mundo global supone un mercado creciente de falsificaciones, que permiten acceder a ese movimiento: títulos y certificados de matrimonio truchos, pasaportes falsos, etcétera. Cuando la gobernabilidad tiene que ver con dispositivos de control de los flujos, la falsificación es un modo de sortear y sabotear algunos eslabones de tal tipo de regulación. Esto supone a que ciertas zonas del mundo estarían destinadas a, o tendrían una afinidad histórica con, una “modernidad falsa” en la cual todo sucede como copia. (Gago, 2014: 39)

¹⁶ En sus apartados “Copia y frontera” y “Copia y control”, la autora narra el modo de confección de estas prendas, así como las múltiples denuncias y *boicots* de que son objeto sus productores a manos de quienes defienden el modo de circulación hegemónico de las mismas. Vale aclarar que quienes denuncian la “falsificación” no son sólo los dueños de las grandes marcas sino, incluso, los consumidores, quienes legitiman su propio estilo de vida pagando grandes sumas de dinero por estos artículos (Gago, 2014: 40-43).

Esta cita, creemos, pone de manifiesto cómo el objeto falso aparece como manifestación de una suerte de “modernidad periférica”, casi ficcional, doble opuesto de una especie de “modernidad original”,¹⁷ espacio presuntamente dominado por la legalidad: es sólo en relación con esta última que La Salada puede ser caracterizada como “la feria ilegal más grande de Latinoamérica”. A raíz de esto, Gago se pregunta “¿Es el reino de la copia, proliferante en las ‘modernidades ficticias’, un acervo de experiencias de las cuales provienen y se proyectan principios de modernidades alternativas?” (2014: 40). En esta mega-feria, todo es copia y todo es verdadero simultáneamente: de allí su potencia polémica y problemática, su rasgo barroco, que logra poner en cuestión la noción misma de lo falso.

Siguiendo en esta sintonía, es momento de dar cuenta de algunos otros esquemas conceptuales de la modernidad capitalista que estas economías, tal y como hemos anticipado, hacen tambalear, al des-realizarlos mediante su redefinición. Empecemos, pues, por la idea progreso, o “progresismo”, revisitada allí en términos de “progreso popular”. ¿Es posible pensar esta noción por fuera del régimen moderno-neoliberal, definida como matriz de una racionalidad individualista ordenada por el beneficio? Es justamente esta “voluntad de progreso popular”, esta re-definición de la idea moderna de progreso, el impulso vital que motoriza estas economías, al interior de las cuales —como hemos señalado más arriba— también el concepto de “cálculo” adquiere una cierta “monstruosidad”.

Un segundo pilar de la modernidad capitalista que estas economías hacen tambalear es la idea de consumo como un privilegio reservado a determinadas clases, el “consumismo” limitado a los sectores “altos” de la sociedad: las ferias populares son espacios destinados justamente a ampliar el consumo popular a través de lo accesible de sus precios y mediante la mencionada función barroca de hacer proliferar (muchas veces clandestinamente, aunque en espacios abiertos y a plena luz del día) modos paralelos de producir, circular y consumir.

Un tercer “ismo” que, según Echeverría, organiza el sentido de la vida en la modernidad capitalista y que las economías populares ponen

¹⁷ Véase lo dicho en el primer apartado respecto de “lo alternativo”, “lo real” y “lo original.”

entre paréntesis es el “racionalismo”: el intento de desacralización de las sociedades en pos de una racionalidad meramente instrumental se ve contrastada por la fuerte presencia de la religiosidad en La Salada, espacio en el que las ofrendas, ceremonias, fiestas de santos y procesiones coexisten con (o más bien son parte de) los procesos de producción, circulación y consumo que allí tienen lugar. Estas celebraciones, dirá Gago, constituyen un “momento de consolidación feriante”: “mezclas de calvario y romería, consolidan allí ese todo heterogéneo” (2014: 67).

Pues bien, el primer ejemplo de tal sacralización reside en que uno de los tres sectores principales de la feria¹⁸ (creado al inicio de la década de los noventa por un matrimonio de bolivianos migrantes) lleva el nombre de “Urkupiña”, en honor a la virgen cochabambina. Atendiendo al hecho de que esta figura es la que vela por la prosperidad de las transacciones (razón por la que se le llama también “virgen prestamista”), y por la protección de los y las migrantes y de sus familias, salta a la vista cómo coexisten allí, en permanente tensión, las lógicas de la acumulación y de la celebración ritual, del prestigio individual y la afirmación colectiva. He aquí el modo en que los multitudinarios festejos religiosos (que se celebran también en nombre de la virgen de Copacabana —declarada patrona de la nación boliviana— y de san Miguel Arcángel, entre otros) “cubren de símbolos festivos un emprendimiento millonario, mixturando las expectativas de progreso con un fervoroso reconocimiento de órdenes y valores extra-comerciales” (Gago, 2014: 68).

Por último, cabe mencionar —a fin de reforzar la interconexión que existe entre la feria, el taller textil y la villa— que muchas de estas celebraciones inician en La Salada, pero se extienden luego, en su movimiento, hacia las villas de sus alrededores (en las que se encuentran los talleres): sus calles se vuelven templos provisorios, se pueblan de

¹⁸ La feria se divide en tres sectores, ubicados en tres galpones: el primero, creado en 1991 y bautizado “Urkupiña”; el segundo, en 1994, ampliación realizada también por bolivianos, llamado “Ocean” (en referencia al sentimiento de inmensidad oceánica que despierta la feria en todo su despliegue), y el tercero, en 1999, resultado de una serie de desdoblamientos y competencias, creado por un argentino y llamado “Puerto Mogotes” (balneario popular de Mar del Plata, ciudad costera de la provincia de Buenos Aires). Además, tuvo un sector a cielo abierto llamado “La Rivera”, actualmente suspendido, límite más informal y conflictivo de la feria, desde que la gendarmería nacional fue trasladada allí justamente como fuerza de “orden fronterizo” (Gago, 2014: 28).

altares móviles y se vuelven parte del espacio-tiempo de lo sagrado, de la dinámica de la fiesta (Gago, 2014: 70).

Esto último se enlaza con un cuarto “ismo” de la modernidad capitalista que las economías barrocas ponen en tensión: el “progresismo”. Este modo de concebir la transformación histórica como “la sustitución de lo viejo por lo nuevo” (Echeverría, 1998:152), es rebasado al interior de estas economías mediante la emergencia de lo que Gago llama “hojaldramiento temporal”: esta idea, remite al hecho de que los modos de trabajo y los usos del dinero, el tiempo y el espacio que confluyen en La Salada no pueden abordarse ya desde una perspectiva lineal, etapista, progresivista y canónica de la historia. Para comprender en profundidad su “historia efectiva” (lo que efectivamente allí acontece) es menester pararse, dirá, sobre la idea de “contemporaneidad de lo no-contemporáneo”, propuesta por Paolo Virno.

Se trata, pues, de una perspectiva sincrónica que (lejos de borrar jerarquías o alisar el tiempo) permite detectar en la feria la existencia de múltiples “anacronismos empíricos” tales como, por ejemplo, la presencia fuerte de la economía del trueque (la cual no es completamente “reemplazada”, por “atávica” o “atrasada”, por una exclusiva utilización del dinero), o la persistencia de un “tenaz tradicionalismo de la familia” (Gago, 2014: 88), esto es, de los modos de trabajo comunal-familia, propias de organizaciones indígenas y campesinas. Éstos, lejos de ser “superados”, resisten en el momento actual del capitalismo.

La noción de hojaldramiento, por tanto, da cuenta de estas superposiciones, de estos reencuentros —en una nueva superficie común— de lógicas y modos de vida que a primera vista parecieran no tener una adecuación temporal, cronológica. El “capitalismo maduro”, sostiene Gago, se revela signado por tal discontinuidad: lo no-lineal, agrega, adviene “modo dominante de nuestra actualidad” (Gago, 2014: 90). He aquí un punto importante para nuestra argumentación, en lo que respecta a nuestra crítica de la modernidad capitalista:

Si la experiencia moderna del tiempo privilegiaba lo continuo, y el anacronismo quedaba relegado a la parte maldita de la historia, en el posfordismo (otro modo de nombrar la crisis de la modernidad) es lo heterogéneo, como experiencia espacio-temporal, lo que parece responder a la dinámica de lo estrictamente actual. (2014: 91)

Podemos concluir nuestro desarrollo de este punto diciendo, con la autora, que —sin perder de vista la división internacional del trabajo, ni las jerarquías entre lugares, regiones y continentes— es menester prestar atención al modo en que este heterogéneo tejido de regímenes productivos, temporalidades y experiencias subjetivas asociadas al trabajo impactan hoy en el orden geopolítico. Esto debido a que tales experiencias múltiples y superpuestas comienzan a poner en tensión el mapa que asignaba fronteras firmes e indelebles entre centro y periferia y que, por tanto, otorgaba papeles menores a los países “tercermundistas”, negando su carácter constitutivo de la modernidad y del “primer mundo”: este amplio abanico de modos de vivir, sostiene Gago, constituye —nada más y nada menos— que un “*corpus* de experiencias y textos de una modernidad alternativa” (2014: 93).

De esto se desprende una quinta forma moderno-capitalista de organización de la vida que las economías barrocas cuestionan: el “urbanicismo”. Este modo específico de construcción del espacio social —contraparte espacial del progresismo— mediante la delimitación de una periferia —identificada automáticamente con lo rural, supuesto reducto del pasado “superado” y “salvaje”—, y un centro —las ciudades, *locus* privilegiado de la “actividad incansable, de la agitación creativa, de la aceleración futurista” (Echeverría, 1998: 153)— será objeto de una triple des-realización. Por un lado, la feria re-localiza el trabajo comunitario, de cooperación familiar, usualmente asociado a lo rural, hacia la ciudad, estableciendo lo que Gago llama, “un nuevo derecho a la ciudad” (2014: 60) para los sectores más desposeídos de la sociedad.

Por otro lado, la feria congrega cantidades multitudinarias de clientes y recauda más dinero por año que los *shoppings* o *malls* (esto es, los centros comerciales) ubicados en el centro de la ciudad, a pesar de estar ubicada en la periferia, en el conurbano (Gago, 2014: 33). Por su parte, la villa trastoca la idea de centro-periferia en tanto “expone una lógica desenfrenada de un mercado inmobiliario informal, combinado con la posibilidad de ensanchar la capacidad de alojamiento en el centro de la ciudad a los migrantes” (2014: 21).

Esto último significa que, lejos de emplazarse necesariamente en las “afueras” de las ciudades, muchos de estos asentamientos de emergencia se han instalado en el centro de las ciudades, dando por resultado una mixtura en el paisaje urbano que pone en tensión las aspiraciones

cosmopolitas y gentrificadas de las grandes urbes latinoamericanas. Tal es el caso de la llamada “Villa 31”, en la ciudad de Buenos Aires.¹⁹

Por último, vale subrayar que las economías populares trascienden las nociones de “individualismo y nacionalismo” (Echeverría, 1998: 152) en al menos tres sentidos: en primer lugar, el sujeto individual allí (ya sea un “micro-empresario”, un trabajador precarizado del taller textil o un vendedor), no será ya aquel sujeto aislado, completamente desligado de estructuras comunitarias, familiares y/o vecinales. Sus aspiraciones de “progreso popular”, raramente obedecen a apetencias meramente individuales.

En segundo lugar, la población que habita estas economías informales desborda la participación al mecanismo de cohesión artificial que constituyen, para Echeverría, los Estados nacionales. Esto se debe a que las trayectorias migrantes que llevan adelante sus cuerpos y sus mercancías tejen un escenario transnacional, una amplia red de comercio expandida por las “abigarradas²⁰ ciudades latinoamericanas” (Gago, 2014: 14):²¹ abren rutas de recepción, distribución y comercialización de mercaderías tanto hacia sus países de origen (abriéndoles a estos sujetos la posibilidad de volver a sus tierras) como a múltiples lugares del planeta (expandiendo sus horizontes culturales, económicos, sociales).²²

¹⁹ La “Villa 31” surgió en 1932 con el nombre de “Villa Desocupación” durante la llamada Década Infame (1930) y si bien no es el asentamiento informal más grande de la ciudad, es el más emblemático por su ubicación estratégica: junto al principal centro de transporte de pasajeros de la capital (la estación de tren y terminal de ómnibus de “Retiro”), y a metros de uno de los barrios más ricos y turísticos de la ciudad (Recoleta).

²⁰ Gago desarrolla detalladamente la noción de “abigarramiento” a manos de Rivera Cusicanqui, definida así: “lo abigarrado expresa y permite captar una doble pluralidad: una heterogeneidad general, de las formas de trabajo dentro del capital, y un abigarramiento cultural racial y étnico” (Gago, 2014: 76).

²¹ En este sentido, Echeverría sostiene que el concepto de *ethos* histórico puede servir como criterio alternativo al del Estado-nación, en tanto sirve para pensar una “concretización histórica” de la actividad cultural, en este caso, las economías populares y la feria, sin recurrir a determinaciones geográficas particulares (1998:166).

²² Todos los “ismos” de la modernidad capitalista que, sostenemos, son puestos en cuestión por las economías barrocas, son variaciones, afirma Echeverría, de la tendencia a “supeditar la realidad de lo Otro” (ya sea humano o no-humano) a la suya propia (1998: 150).

He aquí por qué La Salada, en su carácter aparentemente “marginal”, constituye un lugar privilegiado para el desarrollo de un amplio abanico de economías y formas de trabajo heterogéneas que permiten a Gago sostener la hipótesis de la existencia de una “globalización popular desde abajo” (2014: 28) que sigue precisando —claro está— de dinámicas de explotación y subordinación, propias del mando capitalista en su fase posmoderna.

En función de todo lo dicho hasta aquí, podemos concluir remarcando cómo estas economías constituyen espacios intersticiales, en los que acontece una pluralización de lógicas económicas y sociales. Configuran, pues, una “heterotopía” labrada a partir de transacciones abigarradas, de reglas que se alternan en una especie de “acumulación fractal” (Gago, 2014: 49) que recorre el planeta. Se trata, sobre todo, de espacios en los que se pone en juego un “saber vivir”, el cual, afirmamos a coro con Echeverría, “es hoy el verdadero saber” (1998:179), y más aún cuando se trata de uno que rebasa los límites de la vida individual, e inventa formas cada vez más elaboradas de trascender los obstáculos y limitaciones de la cotidianidad.

Consideraciones finales

Quisiéramos concluir este ensayo remarcando tanto la necesidad como la posibilidad (que hemos confirmado) de pensar y habitar esas otras modernidades, que difieren sustancialmente de la modernidad capitalista y su *ethos* dominante: el *ethos* realista.

Hemos podido reforzar, a lo largo de este trabajo, la idea de que la modernidad guarda en su seno —subterráneamente— una multiplicidad de versiones de sí misma, y es en este sentido que resulta atinente sumar una reflexión de Rivera Cusicanqui que avanza en la misma línea: es menester reconocer esas otras modernidades que fueron escenarios de estrategias contrainsurgentes, de proyectos e ideas propias, “modernidades indígenas, herederas de civilizaciones campesinas, de naciones nómadas y desarrollos urbanos y nacionales, que perviven y se recrean en la actualidad, aunque fueron avasalladas, incendiadas y casi destruidas” por la colonización europea. (citada en Gargallo, 2013: 379).

Éstas, agrega, son las que han dado pie a formas de re-organización social “alternativas” (en el sentido señalado al principio de este ensayo) del programa de la que la autora llama “modernidad emancipada”, esto es, el proyecto de “autonomía individual”, desarrollado en un contexto de libre mercado, y que usualmente es tomada por la “modernidad a secas, única, unívoca, universal” (citada en Gargallo, 2013: 380).

En este trabajo fuimos capaces también de identificar dónde reside la potencia política del barroco ante la crisis de la modernidad capitalista, ésa que —hemos visto también— Echeverría identifica como una “crisis civilizatoria” (1998: 33). Vislumbramos que la misma se halla en su capacidad de poner al descubierto su ambivalencia y contradicción constitutiva, así como en mostrar tanto la posibilidad como la urgencia de una modernidad “alternativa”. Entendimos, pues, que no debe confundirse con un *ethos* revolucionario que sitúa su utopía en el “más allá” de una transformación económica y social radical, en un futuro posible, sino que constituye más bien un comportamiento espontáneo de superación del aquí y ahora, transfigurado mediante su teatralización.

Respecto de esto último, Gago traerá a colación una reflexión de Foucault, quien compara a las ferias con el teatro, en tanto que “heterotopías” (concepto que contrapone a la noción idealista de “utopía”): espacios-otros, llenos de pliegues y repliegues, recovecos, signados por las acciones de montaje y desmontaje. Ambos son, sostiene, “el reino de la copia”, de lo “falso”, respecto de un supuesto “original”, de la ilusión, de la re-presentación.

En el caso de la feria, vemos cómo se (en)actúan allí las dinámicas y leyes del mercado: al multiplicar las transacciones de compra-venta e intercambio masivamente, al exagerarlas y combinarlas con otros elementos extra-económicos, se las exhibe en su carácter ficcional, performático. La feria pone de manifiesto, además, agrega Gago, en su heteróclita composición, “todos los rasgos de un nuevo tipo de proletariado, seguramente falso, si se lo compara con aquel que se estableció en los tiempos modernos” (2014: 43).

Es en función de todo esto que nos vemos en condiciones de afirmar que asumir una actitud barroca hoy significa, pues, amenazar, juzgar, y parodiar los modos de hacer de la “modernidad capitalista” (en Echeverría), del “neoliberalismo” (“desde arriba” y “desde abajo”, en Gago),

re-definiendo los sentidos de sus nociones centrales al combinarlas con aquellas formas de vida desechadas y condenadas a una existencia clandestina por la modernidad hegemónica. Es, por tanto, en la práctica donde se abre lugar hoy un paradigma barroco, en tanto tipo de comportamiento que gusta de lo inestable, lo multidimensional, lo mutante.

Así, pues, el trabajo barroco de dar cuenta de la variada complejidad de procesos superpuestos, mezclados, abigarrados, que confluyen en lo que Gago denomina —hablando de La Salada— territorios “promiscuos”,²³ y mediante los cuales las sociedades cuestionan y reafirman en la vida cotidiana su existencia, parece constituir un buen inicio. Esta estrategia, pues, permite llevar adelante un ejercicio de identificación y reconstrucción de geografías y dinámicas comerciales que se trazan más allá del mapa impuesto por el discurso de los Estados nacionales (a pesar de que es menester atender a las formas actuales de reconfiguración de la autoridad estatal, y a sus procedimientos de imbricación con la creciente mundialización del capital), así como de la consideración “extramoral” de aspectos y dimensiones de la actividad cultural que han sido hasta aquí minimizados o ignorados como propios de tiempos “atávicos” por el mismo discurso.

Se trata, por tanto, de atender a la presencia de esos “otros” que, con las trayectorias migrantes que llevan adelante con sus cuerpos y sus mercancías, sus redes de comercio subterráneas y transnacionales, sus economías micro-proletarias, des-realizan y hacen tambalear (al desnudarlos y desbordarlos) los supuestos endebles sobre los que se cimienta la modernidad capitalista. Esos otros, cuyos “artes de vivir” siguen escapando a su pretensión monopolizadora.

Ha quedado claro que la crisis de la modernidad proviene justamente de su “universalismo abstracto”, que supone que bajo las múltiples pragmáticas vitales concretas hay un denominador común que debería englobarlas, dominarlas, enterrarlas. Ante la tendencia globalizadora del mercado mundial capitalista, la resistencia consiste, por tanto, en marcar un límite a esa voluntad uniformizadora, desobedecer al merca-

²³ Mediante esta noción, la autora refiere a la coexistencia de elementos de rebeldía y hegemonía capitalista, a la “ambigüedad” que, dice, se torna en el rasgo decisivo de nuestro presente: tiempo de crisis que no posee un desenlace a la vista, en el que se superponen lógicas sociales heterogéneas, sin que ninguna imponga su reinado de manera definitiva (Gago, 2014: 77).

do des-realizando sus pilares al ponerlos en coexistencia con “sus otros”, lo que equivale —a la luz del modo barroco— a negarse a aceptarlo.

Referencias

- Berardi, Franco (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Echeverría, Bolívar (1998). “El *ethos* barroco”, en *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Escobar, Arturo (2017). *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gago, Verónica (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gargallo, Francesca (2013). “Los feminismos de las mujeres indígenas: acciones autónomas y desafío epistémico”, en Yuderquis Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz (eds.), *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abya Yala*. Popayán: Universidad del Cauca.

El *flâneur* y el mestizo latinoamericano como paradigmas de sujetidad barroca

Edwin Alcarás

El lugar de Benjamin en la obra de Echeverría

Echeverría leyó intensamente a Benjamin por más de tres décadas. Varias fuentes (Sigüenza, 2011; Sánchez Prado, 2010) suponen que Echeverría habría entrado en contacto con el pensamiento de Walter Benjamin durante sus estudios en la Universidad Libre de Berlín, 1965-1967, en los seminarios dirigidos por Jacob Taubes y Peter Szondi. Desde entonces hasta el final de su vida, Echeverría nunca dejó de sentir interés por la obra de Benjamin. De hecho, su último curso ofrecido en la UNAM en 2010 estuvo dedicado a la relación entre Walter Benjamin y las vanguardias artísticas de principios del siglo xx.

La primera intervención en el debate público en la que Echeverría se ocupa de Benjamin (“Benjamin: mesianismo y utopía”, 1994) busca rearticular el “gesto” mesiánico de Benjamin en el marco de la crisis de los lenguajes políticos de fines del siglo xx, a través de una lectura original del volumen póstumo: *Tesis sobre la historia*. Resulta muy curioso que, aunque Echeverría conocía bien la obra de Benjamin, no sólo nunca trabaja, sino que ni siquiera considera la categoría de *Trauerspiel*, lo cual podría haber sido “natural”, si se tiene en cuenta que en esos años Echeverría está trabajando precisamente su teoría sobre el barroco. Dado el amplio conocimiento que el profesor Echeverría tenía sobre la obra de Benjamin y el interés filosófico que venía desplegando sobre los conceptos asociados al barroquismo como clave hermenéutica de la realidad latinoamericana, parecería bastante improbable que no hubiera conocido los conceptos de alegoría y barroco que Benjamin trabaja minuciosamente en varios capítulos de *El origen del Trauerspiel*.

Lo que Echeverría recuperará de Benjamin son las categorías de mesianismo y teología, que aparecen mucho más en el pensamiento del autor alemán, en la década de los treinta.

En opinión del profesor mexicano Ignacio Sánchez Prado (2010), la relación entre Echeverría y Benjamin está enmarcada en el gran propósito filosófico del profesor ecuatoriano de buscar una “nueva ontología política” para hacer frente al vaciamiento de sentido de las prácticas políticas hacia fines del siglo xx. Vaciamiento que, según Sánchez Prado, se debía al desgaste del marco “ontológico” de la esfera política tradicional y de sus experimentos históricos. Dice este autor:

Por lo tanto, para asumir la dimensión social-natural de la política que, en opinión de Echeverría, está borrada por el privilegio del valor, se necesita una nueva ontología política, una que sea capaz de mover lo político más allá del horizonte del capital sin abandonar plenamente los legados críticos del pasado. Las *Tesis* de Benjamin cumplen bien esta función porque, como veremos en un momento, su extemporaneidad les permite despertar (o rescatar, para ser más precisos) elementos latentes de la historia social-natural e inscribirlos en una nueva ontología política. (2010: 47)

La tarea de buscar o imaginar esta nueva ontología englobaría, para Sánchez Prado, tanto la reflexión sobre la utopía revolucionaria (relacionada con el mesianismo) como la caracterización filosófica del barroco, pues ambas tratan de recuperar una dimensión política, práctica y transformadora, para la modernidad tardía, y, al mismo tiempo, ambas trascienden los límites “ontológicos” de la política, entendida como un ámbito de reflexión de la libertad humana. En ambos aspectos el pensamiento de Benjamin fue fundamental para Echeverría, pues le proporcionó elementos para trabajar la categoría de utopía, como la de barroco. Sigue Sánchez Prado:

El propósito de Echeverría de construir una ontología de la modernidad realmente existente, más que prescribir un paisaje utópico, contiene el potencial alegórico del barroco, lo cual le permite defender una teoría de la modernidad que, siguiendo a Leibniz, “combina una teoría filosófica con la sabiduría hermenéutica”. Es decir que la teoría de Echeverría

da cuenta de la naturaleza ontológica del capitalismo junto con los compromisos epistemológicos de la subjetividad hacia el capital y la mercancía. A través de su definición del “*ethos* histórico” como “un principio de construcción del mundo de la vida”, y entendiendo el barroco como uno de los cuatro “principios de construcción” en el terreno de la modernidad capitalista, Echeverría emplea la idea del barroco como una formación estética de la historia cultural con el fin de negociar lo ontológico junto con lo hermenéutico. (2010: 52)

Pese a que Echeverría no cite expresamente a Benjamin en sus trabajos sobre el barroco, o lo cite sólo veladamente como ha sugerido un trabajo reciente (Campuzano, 2020), Sánchez Prado establece una conexión teórica entre la noción *ethos* barroco echeverriano y al menos dos conceptos de Benjamin: el primero en relación con la “alegoría de la mercancía”, que trabajó sobre todo en sus últimos textos y que, por lo demás, está conectada con la caracterización del *flâneur*; y, el segundo, respecto de la “voluntad de forma”, a través de la cual el sujeto social configura su mundo de la vida y constituye el contenido de su reproducción social específica y concreta. En palabras de Sánchez Prado:

De modo que, en el pensamiento de Echeverría, la forma barroca finalmente se convierte en un *ethos* con un gran potencial para superar la modernidad capitalista desde dentro en dos aspectos. Primero, preserva la dimensión social-natural del valor de uso en su alegoría de la mercancía. Además, siguiendo la terminología de los “vencidos”, empleada por Benjamin en sus *Tesis* y adoptada deliberadamente aquí por Echeverría, su “voluntad de forma” permite la preservación y redención potencial de las dimensiones de la vida y la historia más allá de las formaciones hegemónicas. (2010: 53)

Sin embargo, aunque la noción de voluntad de forma se presenta en varios de los textos de Echeverría sobre el barroco, como afirma Sánchez Prado, en ninguno de ellos el filósofo ecuatoriano reconoció abiertamente que ésta procediera de Benjamin. Tampoco realizó nunca una revisión sobre el concepto de alegoría, presente en obras como *El origen del Trauerspiel* (1928), *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939) y el póstumo *Libro de los pasajes*.

El reconocimiento directo de Benjamin sólo se produce, como hemos visto, con posterioridad a la participación de Echeverría en los proyectos de investigación de la UNAM dedicados al barroco. Y aún en esos casos el interés de Echeverría se centra en los estudios benjaminianos sobre cultura y política, para alimentar su siguiente proyecto de investigación: “El concepto de cultura política y la vida política en América Latina” (1994-1997).

De barroco a barroco, la alegoría

Una de las mayores semejanzas entre los proyectos filosóficos de Benjamin y Echeverría es que ambos se producen en momentos de profunda desesperanza política frente a un escenario internacional en el que habían triunfado los enemigos de la “utopía” anhelada por el materialismo histórico. En ese contexto adverso —en ese “momento de peligro” como dice Benjamin (2008) — ambos proyectos, además, proponen una lectura anómala de la tradición filosófica a la que se adscriben. Su originalidad radical en el plano de los conceptos se corresponde, en lo político, con el gesto desesperado de los “vencidos”, de aquellos que tratan de reivindicar el potencial revolucionario que sigue perfectamente y mucho más necesario que nunca.

Echeverría identifica en el autor de *Tesis sobre la historia* “una capacidad desbordada de irradiar sugerencias” políticas, que permanecían fieles al espíritu crítico primigenio de Marx. Para él, Benjamin logró mantener despierta la llama de beligerancia y creatividad que constituyó el germen teórico de los primeros trabajos filosóficos de Marx. La necesidad de ese espíritu crítico —ese momento negativo como lo llama Echeverría en varios ensayos— se percibía como urgente a principios de los años noventa del siglo pasado. No sobra recordar que en 1992 —es decir, dos años antes de la primera conferencia de Echeverría sobre Benjamin— se había publicado *El fin de la historia y el último hombre*, de Francis Fukuyama, en el que se decretaba el final de la historia y se despachaba al materialismo histórico como un experimento fallido. Frente a esto, Echeverría dirá en *Las ilusiones de la modernidad*:

[...] el cinismo de la política económica contemporánea [...] sólo puede comprenderse a partir de un estado de cosas político más general que, para decirlo de una manera concisa podría llamarse el estado de *agotamiento de la cultura política moderna*, aquel fenómeno tan mentado en el caso de las regresiones fundamentalistas en los países occidentalizados del Tercer Mundo, al que A. Touraine, reconociéndolo también en Europa, ha descrito como una “desaparición de los lenguajes políticos, de los debates en el campo político y casi del sistema político en cuanto tal”. (1997: 41; cursivas y comillas en el original)

Este “agotamiento” estaba relacionado directamente con el hecho de que la política neoliberal se había instalado como una realidad histórica “triumfante” y, por lo tanto, aquello que se hallaba en disputa no era sólo la lucha por la resistencia frente a la modernidad capitalista, sino la posibilidad misma de inteligibilidad de las categorías de “utopía” y “revolución” como un horizonte de pensamiento y acción política. En ese sentido, el pensador ecuatoriano empleará la “inactualidad” de Benjamin como una estrategia para, por una parte, admitir la contingencia del fundamento de cierto marxismo supuestamente superado, y, por otra, mantener viva la potencia crítica del materialismo histórico.

Para Echeverría, trabajar la historia política a contrapelo —desde el punto de vista de los “vencidos”— resulta extremadamente útil para reelaborar una postura crítica a partir de materiales y elementos desechados por la historia oficial. Echeverría reconoce este mecanismo teórico cuando dice: “en esos trabajos de factura inusitada, Benjamin pensaba introducir un nuevo tipo de discurso reflexivo, hecho de una red de articulaciones entre fragmentos del habla de ‘la cosa misma’, cuyo tejedor se jugaría por entero en el empeño creativo de selección y combinación” (2005 [1994]: 10). Rizando el rizo, se podría pensar que también Echeverría, con sus trabajos sobre el *ethos* barroco, trataba de crear un lugar en el discurso reflexivo que posibilitara una lectura a contrapelo de la historia de América Latina desde una reapropiación filosófica que rompía, al tiempo que continuaba, con la tradición del materialismo histórico como sistema filosófico, o sea, como una herramienta de interpretar —pero sobre todo de transformar— lo real.

Echeverría se apropió de las ideas de Benjamin a través de, como él decía, una “devoración” de sus códigos filosóficos. Al igual que el

pensador alemán, Echeverría introducirá elementos ajenos al marxismo clásico, como la semiótica y la lingüística, poniendo en crisis los alcances del materialismo histórico y obligándolo a ir más allá de sí mismo. A través de ese juego de apropiaciones y crisis (“codigofagias”) Echeverría modificó algunas ideas de Benjamin con el fin de elaborar una ontología de la modernidad capitalista desde un punto de vista latinoamericano. Dice, en ese sentido, Sánchez Prado:

De esta manera, Echeverría construye un Benjamin fuertemente inscrito en su propia versión de la modernidad: barroco en su lenguaje alegórico, implacablemente secular, y comprometido con la tarea de defender la utopía socialista. A través de esta redefinición, Echeverría se apropia de Benjamin para comprender la modernidad barroca que busca un nuevo espacio para la política. (2010, 44)

El autor ecuatoriano asimiló el “método” de Benjamin para iluminar un instante de peligro real producido por el ascenso triunfante del neoliberalismo como doctrina “verdadera” de la política. Como Benjamin, Echeverría combina la teoría materialista con nociones de semiótica, teoría de la literatura, hermenéutica y filosofía del lenguaje, como estrategia para mantener vivo el espíritu crítico de Marx a través de la mirada de los vencidos. Por ello dirá Oliva Mendoza que ambos autores están formulando “un discurso hermenéutico en una variante materialista [...], cuya importancia para el materialista histórico y dialéctico consiste en rescatar las mónadas del discurso histórico y describir su poder revolucionario” (2013: 23).

El *flâneur* y lo moderno

Sin dejar de “ser” al mismo tiempo el personaje creado por Baudelaire, y, de algún modo, también el propio Baudelaire, la noción de *flâneur* representa para Benjamin una clave hermenéutica para leer la modernidad a través de la práctica escritural del poeta francés, a quien Benjamin admiró toda su vida. Un elemento clave para entender esta situación del artista dentro de la sociedad moderna industrial será el concepto de mercancía, pues a través de ella el poeta se posesiona

de la fantasmagoría y la ebriedad propia de las masas altocapitalistas. Dice Benjamin:

Y es que el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no es consciente, mas no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda le puede resarcir de humillaciones abundantes. Y esa ebriedad a la que el *flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores. (2014: 91)

La mercancía se presentaría en la vida del poeta-*flâneur* como una dimensión cada vez más invasiva de su existencia, al punto de confundirse con su situación vital en el mundo. Esta percepción de sí mismo como mercancía será, para Benjamin, el rasgo definitorio de Baudelaire y su *flânerie*. Ése es el elemento que atraviesa y da sentido a todas sus características. En el siglo XIX, apunta Benjamin, el artista burgués no ha cobrado completa conciencia de la alienación a la que están abocados todos los sujetos modernos debido a su servidumbre al capital. Sin embargo, a causa de sus circunstancias concretas, este artista (representado por Baudelaire) ha fundamentado su trabajo artístico en la enajenación de lo humano, subsumido, absorbido y disuelto en el hechizo de la mercancía.

Frente al influjo de la mercancía, el artista, devenido en *flâneur* de la vida cotidiana, se ve obligado a “inventar” una manera de preservar su lugar en la sociedad como creador de goce estético al tiempo que sobrevive en el mundo de las mercancías. Esta estrategia estaría marcada, para Benjamin, por una “sensibilidad” estética que ve encanto y placer en lo deteriorado y decadente, gesto característico de la poesía baudeleriana. Por ello dirá Benjamin:

Si en esta manera de gozar se quería llegar al virtuosismo, no podía rechazarse la empatía con la mercancía. Había que paladear esa empatía con el placer y zozobra derivada del sentimiento de su determinación en tanto que clase. Al fin y al cabo, tenían que afrontarla con una forma de sensibilidad que incluso en lo deteriorado y lo podrido siguiera percibiendo los encantos. [...] A ella debía el goce habilitado en esta sociedad en cuanto medio desterrado de ella. (2014: 95)

Esta sensibilidad operada por el artista moderno se ve expresada en su *flânerie*, entendido como el vagabundeo y la fascinación casi hipnótica que ocasionan las masas modernas acechadas infatigablemente por la mercancía. En ese sentido, Benjamin atribuye a Baudelaire un “heroísmo”, pues el poeta tiene la capacidad de interpretar y encarnar su época, signada por la irrealidad y la alienación capitalista.

Tal “heroísmo moderno”, como apunta el profesor israelí Eli Friedlander (2012: 142), adopta una dimensión esencialmente teatral, pues se trata de recoger, a través de una “alegoría de sí mismo”, aquel goce que la mercancía arrebató a lo humano. Ésta es la mayor tarea de su época en la medida en que en ella se pone en juego el sentido último de lo humano dentro de la modernidad. Por ello dirá el autor en el *Libro de los pasajes* que “para Baudelaire, nada hay en su siglo que se acerque más a la tarea del antiguo héroe, que darle forma a la modernidad” (2005: 330).

Por otra parte, la teatralidad del *flâneur* aparece como una respuesta a una crisis del arte producida por la alteración radical del significado de éste frente a la modernidad capitalista europea. De ese modo el artista moderno se afirma como una suerte de “actor de sí mismo”, ya que, como dice Benjamin en *Parque central*, el *flâneur* desarrollará “en sí algo del mimo que debe interpretar el papel del “poeta” ante un patio de butacas y una sociedad que ya no necesita al poeta auténtico, concediéndole sólo, todavía, un espacio de juego como mimo” (2014: 215).

Según esta lectura, el gran acierto de Baudelaire consistiría en presentir, antes que ningún otro artista, el vacío en el que estaba disolviéndose el valor de todo arte (el valor de uso de la *poiesis* humana) e ingeniar un mecanismo poético para expresar esa angustia a través de un procedimiento poético que privilegia la alegoría. Benjamin afirma que Baudelaire:

[...] fue el primero en tomar conciencia, y del modo más rico en consecuencias, de que la burguesía estaba a punto de retirarle al poeta su misión. ¿Qué misión podía sustituirla? No había clase a la que pedirle una respuesta, así que lo mejor era extraerla del mercado y de sus crisis.

[...] Baudelaire se vio obligado a revindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no disponía de ninguna dignidad que conferir. De ahí la *bouffonnerie* de su conducta. (2014, p. 218)

De este modo, frente a la subsunción del valor de uso por el valor que se valoriza a sí mismo, el poeta se ve obligado a imaginar una estrategia estética —que da cuenta de una actitud y un comportamiento vital— para preservar el sentido de su labor (algo similar a lo que Benjamin había llamado “ruina” en su obra sobre el *Trauerspiel*) al tiempo que aceptaba la imposibilidad fatal de recuperarla del todo. La alegoría, con su amplitud semiótica y su flexibilidad metafórica, será la respuesta del *flâneur*. Se trata de una respuesta estética, pero a la vez existencial, en la que Benjamin encuentra un modo de ser del sujeto, una suerte de paradigma del artista moderno frente al hecho capitalista. Esta respuesta sería, pues, su *flânerie*.

La alegoría en Benjamin

En *El origen del Trauerspiel*, Benjamin (2010: 381) describe un carácter inverso entre el principio del símbolo, propio del arte clásico, y la alegoría, característica del barroco. En el primer caso, se produce una suerte de ascensión de las cosas hacia el terreno de la significación de lo uno y eterno (sin tiempo), y, en ese sentido, la imagen se vuelve portadora del significado. En el segundo caso, el movimiento de significación se invierte, es decir, que lo uno se fragmenta en una constelación irregular de metáforas con el fin de volverse asequible en una narración que acaece a través de una sucesión temporal específica y concreta.

La alegoría, en tanto tropo literario, se caracteriza por la proliferación incesante de metáforas dentro de una estructura narrativa. Esta proliferación tiene que ver también con una multiplicación de significados que, en su extremo, tiende al efecto paradójico de que un significante represente al mismo tiempo un significado y su contrario. Esta proliferación y ambigüedad provoca muchas veces una sensación de angustia frente a la ausencia de una atribución estable de significado para cada metáfora. Benjamin (2010: 395), además, afirmará que la ambigüedad y la angustia representan bien la natural tensión dialéctica de lo contingente en el mundo natural. La alegoría estaría asociada de modo natural al arte barroco, pues su estructura se acopla a varias de las características propias de esta corriente estética, como los múltiples juegos de significación, la ambigüedad omnipresente, los efectos

estéticos escondidos entre pliegues y repliegues. La alegoría sería, como se ha dicho arriba, una manera de “secularización” del símbolo, es decir, un modo de “rebajar” o “vulgarizar” el significado universal y eterno de éste, para ponerlo al nivel de las narraciones cotidianas, contingentes y ambiguas.

La condición de sucesión temporal de la alegoría supone un movimiento dialéctico interior que da cuenta del “abismo” que se tiende entre la figuración y la idea, es decir, entre la representación y aquello que se representa. Para Benjamin, “la calma contemplativa con la que [la alegoría] se sumerge en el abismo entre el ser figurativo y el significar no tiene nada de la desinteresada suficiencia que se encuentra en la emparentada intención del signo” (2010: 381). Es esta dialéctica entre figuración y significación la que se manifiesta en la forma del drama barroco alemán o *Trauerspiel*.

Estas ideas sobre la alegoría y el arte barroco fueron trabajadas por Benjamin en su texto seminal sobre el *Trauerspiel*, hacia 1918, cuando intentaba habilitarse como catedrático. Más de una década después, el filósofo volvió a ellas, pero esta vez como insumos de sus proyectos filosóficos sobre París y Baudelaire, sobre todo el monumental *Libro de los pasajes*. En esos textos de madurez, la alegoría será asociada a un concepto fundamental que Benjamin tomó de su nueva orientación teórica marxista: la mercancía.

El mestizo latinoamericano

La primera vez que aparece el concepto de mestizaje en una obra publicada de Bolívar Echeverría es en el ensayo “La identidad evanescente” (1995), cuyo texto había sido trabajado primero como conferencia para el “Primer encuentro hispano-mexicano de ensayo y literatura”, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en febrero de 1991. Allí, Echeverría traslada sus nociones teóricas sobre identidad y cultura —trabajadas en el ensayo “La ‘forma natural’ de la reproducción social” (1984)— hacia el “fenómeno” histórico concreto del mestizaje ocurrido en las colonias españolas en América a partir del siglo XVI.

En “La identidad evanescente”, su concepto de mestizaje no está referido a una concepción histórica, pues significa un proceso de crisis

constante de la subcodificación humana (identidad) en general respecto del código de signos animal. Tal identidad social, como cualquier organismo vivo —es decir, uno que está constituyéndose a sí mismo a cada instante *en su propia historicidad*— sólo podía ponerse en crisis en la medida en que entra en contacto con “otro” sujeto. Este otro pondrá en juego valores de uso que representarán una necesaria interpelación de la “mismidad” del primero. Esta “negociación” de valores de uso supone una crisis infatigable de las “mismidades” que se encuentran en el “mercado” de las significaciones. De suerte que la actualización, perenne y siempre concreta, de una identidad implica una crisis del compromiso “arcaico” que, según Echeverría, cada identidad mantiene con el “principio” fundante de su socialidad.

Esta dialéctica entre identidad y cultura será el núcleo teórico a partir del cual Echeverría elaborará sus conceptos esenciales como: 1. Mestizaje, en tanto momento dialéctico de confrontación, crisis y posterior “devoramiento” de las identidades; 2. *Ethos* histórico, como una suerte de conexión de cada presente histórico con “esos compromisos sucesivos que se han venido acumulando en la determinación de lo humano como una realidad concreta e identificada” (Echeverría, 2007: 201); 3. Cuádruple *ethos* de modernidad, en tanto “estrategia” de los sujetos sociales frente a las violentas contradicciones que introduce la modernidad capitalista en la vida cotidiana de tales sujetos, y 4. *Ethos* barroco, es decir, aquella estrategia específica que reivindica “ambigua y paradójicamente” el valor de uso frente al valor a través de los elementos característicos del barroco, ya no considerado solamente como una corriente artística, sino como un comportamiento civilizatorio.

En sus trabajos posteriores (1998, 2006, 2010 [póstumo]), Echeverría ampliará su entendimiento sobre el “mestizaje”. Ya no lo considerará únicamente como una instancia teórica de la reproducción de toda identidad humana, sino que lo aplicará para identificar un proceso histórico de combinación y “devoramiento” de identidades a escala continental producido en América a partir del siglo XVI, proceso establecido, además, como “política cultural” por la Contrarreforma jesuita y la Corona española.

En ese sentido, el interés filosófico de Echeverría se centrará, sobre todo, en el mestizaje de los indios que habitaron las primeras urbes modernas americanas, pues éste se prestaba muy bien para explicar

el *ethos* barroco. El escenario de crisis civilizatoria que reinaba en las ciudades americanas durante los primeros siglos de la Colonia implicaba la necesidad de una solución civilizatoria urgente para evitar la barbarie general. Por eso dirá Isaac García Venegas:

De este modo, Bolívar Echeverría atribuye al mestizaje cultural un papel protagónico en la conformación del *ethos* barroco y en su resistencia a las exigencias propias de la modernidad capitalista. Aunque puede decirse que su comprensión del mestizaje cultural como “codigofagia” es propio de la cultura misma y del modo de transformación de cualquier cultura, el punto central, y a la vez radical de esta comprensión, reside en que identifica este proceso en un escenario de crisis y devastación que exige una reconstrucción social desesperada, por un lado, y por el otro, que atribuye a los indígenas urbanos, esto es, a los sectores sociales más bajos, la estrategia espontánea del mestizaje cultural para sobrevivir, reconstruir y hasta donde es posible vivir. (2014: 254)

En lo que sigue nos referiremos, pues, al “mestizaje” y al mestizo como conceptos que Echeverría emplea para pensar la modernidad en América Latina a través de sus diferentes “estratos de formación”, sobre todo en el periodo que Echeverría llamó el “largo siglo XVII”, para nombrar el lapso entre el siglo XVII y mediados del XVIII. Llamaremos “mestizo” al sujeto social que, aunque no tratado como una individualidad, como Benjamin elabora al *flâneur*, sí puede rastrearse como protagonista del proceso concreto de mestizaje en América Latina. Para Echeverría, el mestizo corresponderá más a una estrategia estilística que a una personificación continua de una figura concreta. Sin embargo, como veremos más adelante, el núcleo argumental de ambas nociones será una estrategia de supervivencia frente a las contradicciones de la modernidad capitalista, a través de una alegoría barroca.

***Flânerie* y mestizaje, alegorías modernas**

Al menos se podría pensar en dos órdenes de ideas que identifican al *flâneur* con el mestizo latinoamericano. Primero está el hecho de que ambas figuras están vinculadas a visiones catastróficas de la vida pro-

ducidas por una “amenaza” de proporciones inmensas que tocan un núcleo íntimo de una subjetividad moderna. En segundo término, tanto el *flâneur* como el mestizo responden a tal “situación de peligro” con una “alegorización” de sí mismos y de su entorno histórico.

Para Benjamin, la alegoría es un elemento axial de su noción de barroco. La alegoría representa la respuesta de un sujeto social cuya humanidad está amenazada por una experiencia trágica de la historia. Friedlander añade que la alegoría emerge en el barroco en la medida en que “se opone a la proyectada completitud que aparece en la expresión simbólica” (2012: 152). De modo que, en esta lectura, el concepto de modernidad y el de alegoría aparecerían vinculados dialécticamente en la experiencia de un sujeto social cuya vida se siente en peligro, como aquella que el *flâneur* experimentaba en el siglo XIX, en pleno auge del capitalismo. La capacidad de expresar esta visión constituye la “sabiduría” del artista; su talento consiste en alegorizar lo perdido y, con ello, conservar su imagen.

Para Friedlander (2012: 261), la construcción del *flâneur* por parte de Benjamin obedece a la intención de relacionar la tarea de Baudelaire (dar forma, modelar, la modernidad) con la forma del *Trauerspiel*. De hecho, Benjamin reconoció la conexión entre barroco y *flânerie* como dos fenómenos derivados de una misma reacción alegórica frente al avance de la mercancía. Dice Benjamin:

Relación entre mercancía y alegoría: el “valor”, como espejo ustorio natural de la apariencia histórica, desborda el “significado”. Difícilmente se puede disipar su apariencia, que es, por otra parte, la más reciente. El carácter fetichista de la mercancía todavía estaba en el barroco relativamente poco desarrollado. La mercancía tampoco había estampado tan profundamente su estigma —la proletarización de los productores— en el proceso productivo. Por eso la intuición alegórica del siglo diecisiete crea estilo, pero ya no la del diecinueve. Baudelaire, en cuanto alegórico, se quedó aislado. Intentó reconducir la experiencia de la mercancía a la experiencia alegórica. Esto tenía que fracasar, y con ello se evidenció que la inflexibilidad de su punto de partida quedó desbordada por la inflexibilidad de la realidad. De ahí que cierto tono patológico o sádico de su obra se deba a que erró el blanco —la realidad—, pero sólo por la mínima. (2005: 345)

Benjamin había elaborado en su trabajo sobre el drama barroco alemán toda una “teoría cultural” que relacionaba la alegoría con una época trágica en la que la vida (y su forma natural, es decir, su valor de uso) estaba marcada por una amenaza de muerte. De modo similar, el siglo XIX es, para Benjamin, una época profundamente desdichada, en la que el valor de uso está siendo subsumido bajo el influjo de la mercancía. Frente a ese estado de desesperanza civilizatoria, el *flâneur* “inventa” una sensibilidad que, a través de la alegoría, será capaz de: 1. Dar cuenta de aquella situación alterada de lo humano en la modernidad y 2. A través de ese reconocimiento, preservar el “sentido” de lo poético (el valor de uso estético) a través de una suerte de teatralización de sí mismo y del rol del arte en esa nueva sociedad.

Esta descripción guarda una similitud fundamental, en términos abstractos, con la estrategia civilizatoria “inventada” por las poblaciones mestizas descritas por Bolívar Echeverría. La “sensibilidad” social que pone en juego el mestizo implica una toma de postura frente a la tragedia de la destrucción de las civilizaciones arcaicas y la indefensión cultural de los europeos en América, desconectados de la metrópoli y aislados de su influjo. La estrategia de los indios urbanos será entonces “recrear” alegóricamente la identidad de los españoles para preservar la vida (es decir, su valor de uso) frente a la amenaza de la barbarie generalizada. A través de este proceso de recreación alegórica, el mestizo se convierte, así, en una especie de actor de sí mismo, un personaje que convierte a su mundo de la vida en una narración alegórica en la que proliferan signos equívocos o, incluso, contradictorios.

Igual que con el *flâneur*, la máscara del mestizo no es un signo de frivolidad, sino una necesidad insustituible de la naturaleza de su tarea (Friedlander, 2012: 216). Ambos “actúan” en los márgenes de la sociedad, empleando materiales “desechados” por los sujetos sociales hegemónicos, reabajándolos, recreándolos a través de una mirada que descubre un valor en lo descartado, lo olvidado, lo marchito. Benjamin (2005: 374) decía que el héroe moderno —es decir el *flâneur* y, añadiríamos nosotros, el mestizo— estaba prefigurado en la figura del trapero, pues realiza su tarea con los “desechos y desperdicios de la gran ciudad”. El mestizo, dice Echeverría (2010, 183), surge en las zonas periféricas de las grandes ciudades coloniales como un sujeto que usa los objetos y los signos que los criollos descartan como bajos

o inauténticos, para elaborar una versión propia del código europeo. A través de la alegoría, en tanto comportamiento social, este proceso de “imitación” crea profusamente significados, materiales, imágenes, ideas, comportamientos que pronto “sobrepasan” sus moldes europeos.

El sujeto alegórico —tanto en el siglo XVII como en el XIX— establece una relación con los objetos contraria a la del coleccionista. Como apunta Benjamin, este sujeto no pretende conocer las cosas, es decir, penetrarlas con el entendimiento, sino que “las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado” (2005: 222). Las cosas se presentan como un catálogo de significantes monádicos, por así llamarlos, que siempre pueden tener un significado y su contrario, pues están expuestos al arbitrio de la imaginación nostálgica, la cual junta imágenes de modo aleatorio y aglutinante para producir sentidos en la vida cotidiana. Procedimiento contrario al del símbolo, cuyo movimiento “eleva” lo múltiple hacia la unidad del significado.

Frente a dos situaciones análogas, ambas de inmenso peligro, en sendas etapas de implementación de la modernidad, tanto el *flâneur* como el mestizo responden a través de una “estrategia alegórica” que devendrá en una “teatralización” tanto de sí mismos, en tanto sujetos sociales, como de sus mundos de la vida. Frente a una pérdida de consistencia de la realidad —en el siglo XVII, por la amenaza civilizatoria producida por la destrucción de las identidades indígenas; como, en el XIX, por la invasión irresistible de la mercancía en la vida cotidiana— ambos sujetos encuentran una manera de sobrevivir a través de una alegorización barroca que absorbe, al tiempo que trasciende dialécticamente, una contradicción insoportable.

***El flâneur* y el mestizo, paradigmas de subjetividad barroca**

Hasta aquí hemos caracterizado someramente las figuras del *flâneur* y del mestizo como una suerte de representantes de dos respuestas frente a sendas etapas de la implementación de la modernidad capitalista. Ahora quisiéramos articularlas, a modo de conclusión, y conectarlas con la noción de paradigma (Agamben, 2010).

Friedlander formula una pregunta acerca de la relación entre Baudelaire y la obra de Benjamin que podría funcionar también para las figuras que, caracterizando al mestizo, Echeverría trabajó a partir de personajes individuales como la indígena Malitzin (1998), la virgen de Guadalupe o el caballero ficticio Alonso Quijano (2010). Dice Friedlander:

La misma presencia de Baudelaire en un trabajo como los *Pasajes*, como una figura que puede plasmar los elementos filosóficos decisivos de ese proyecto, plantea cuestiones importantes: ¿Cómo funciona un nombre propio al presentar la extensión del significado de la historia? ¿En la modernidad podemos hablar de individuos representativos y cuál es su relación con el colectivo y con los tiempos? [...] (2012: 140)

Pensar esta pregunta ampliándola a la relación del *flâneur* y el mestizo con la modernidad supone pensarlos como “paradigmas”, según ha entendido esta categoría Giorgio Agamben. Para el filósofo italiano, un paradigma puede ser visto como “un objeto singular que, valiendo para todos los otros de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye” (2010: 22). En el caso del mestizo y del *flâneur*, la “inteligibilidad” que se pone en juego estaría vinculada con una “actitud” de resistencia frente a la amenaza que la modernidad introduce respecto de la “forma natural” de su vida social, es decir, los valores de uso de su vida cotidiana.

Ampliando su idea sobre el paradigma, Agamben afirma que el “método” que empleó en sus trabajos sobre el *homo sacer* y el *muselmann*, tenía “por objetivo hacer inteligible una serie de fenómenos cuyo parentesco se le había escapado o podía escapar a la mirada del historiador” (2010: 41). Agamben sugiere, así, que la singularidad del paradigma no es una característica que se presenta de suyo, “por sí misma”, en el relato histórico. Más bien, parecería ser construida por la interpretación de una “mirada” capaz de extraer un fenómeno “característico” para confrontarlo con el tipo de fenómenos al que pertenece. El paradigma no “manifiesta” una semejanza preexistente, sino que la “crea” explorando “parentescos”, ensayando simetrías, exhumando zonas desatendidas por las narrativas históricas hegemónicas. La construcción heurística de esa singularidad lograría mostrar junto

a sí (*para-deiknymi*) “su propia inteligibilidad y, a su vez, la de clase que constituye”. De ese modo a través de la caracterización del fenómeno extraído se perfilaría también la “totalidad” de fenómenos de la cual es paradigma.

La singularidad del mestizo y del *flâneur* ha sido constituida, tanto por Benjamin como por Echeverría, en el empleo de la alegoría como estrategia de asumir la destrucción al tiempo de mantener ciertos valores de uso. En el caso de las identidades arcaicas americanas se trata de la destrucción total de sus civilizaciones debido al embate de la modernidad europea del siglo XVII. Y en el caso de las identidades sociales de la sociedad altocapitalista del siglo XIX, destrucción de su libertad debido al influjo del hechizo de la mercancía. Esta singularidad pone en relación ambas figuras con un tipo de fenómenos identificados con una actitud, un *ethos* moderno, que Echeverría caracterizó como barroco.

Al explorar los sentidos que los sujetos sociales han empleado para enfrentar las contradicciones del capitalismo, Benjamin y Echeverría encontraron sendas “maneras” de sujetividad alegórica cuya inteligibilidad leyeron ambos a través de los elementos del barroco. Se diría que el *flâneur* y el mestizo son, entonces, paradigmas de una sujetividad barroca; esto es, una sujetividad que, apelando a cierta voluntad de forma —representada tanto por el *Trauerspiel* alemán como por la “puesta en escena absoluta” latinoamericana—, privilegia el valor de uso de su vida cotidiana frente a la destrucción de la libertad y el ejercicio de lo político.

Siguiendo la argumentación de Agamben, la singularidad y la inteligibilidad de estas sujetividades barrocas se producen a través de un “cruce” de su sincronía y su diacronía con otros fenómenos. No se trata de mostrar —o no solamente— la pertenencia del *flâneur* o el mestizo a sus “continuidades” históricas, sino más bien, extraerlos de esa “continuidad” y considerarlos en relación con su “principio” (es decir, con su *arché* o la inteligibilidad de su historicidad), lo cual se relaciona tanto con el momento histórico investigado cuanto con el presente del investigador. Dice Agamben: “Pero la *arché* que éstas alcanzan [sus investigaciones] —y esto vale, quizá, para toda investigación histórica— no es un origen presupuesto en el tiempo, sino que, al situarse en el cruce de diacronía y sincronía, vuelve inteligible

no menos el presente del investigador que el pasado de su objeto” (2010, 41).

Tanto Benjamin como Echeverría elaboran proyectos filosóficos que intentan palpar “a contrapelo” el pelaje de la historia. Sus paradigmas de sujetividad suponen casos en los que se puede percibir una “discontinuidad” respecto de las narraciones oficiales de la modernidad. Proyectadas ambas en sendos “momentos de peligro” —el ascenso nacionalsocialista alemán y el colapso del socialismo “real”— las dos figuras paradigmáticas dan cuenta de sendos proyectos de sentido que “iluminan” el presente problemático de sus autores. Pero también, puesto que ese instante de peligro en el que “los vencedores no han dejado de vencer”, el *flâneur* y el mestizo representan formas de una sujetividad barroca que también afectan este presente, el aquí y ahora, y abren un horizonte de inteligibilidad para una resistencia alegórica que reivindique el valor de uso en el siglo XXI.

De ahí que se pueda pensar en el mestizo y el *flâneur* como *exemplum* en el sentido de Agamben (2010: 24), en el sentido de que su ejemplaridad consiste en crear “sentidos” a través de “nuevo conjunto inteligible y un nuevo contexto problemático” de materiales obviados por la narración histórica. En el caso del *flâneur*, la alegoría, el *Trauerspiel*, la mercancía, o la teoría literaria; en el del mestizo, la semiosis social, el mestizaje, la identidad, el *ethos* barroco.

Para concluir valdría apuntar que la naturaleza de la inteligibilidad paradigmática, para Agamben, tiene un carácter “ontológico” referido al “ser” de los fenómenos y no a “una relación cognitiva entre un sujeto y un objeto”. Sin embargo, en los términos del presente estudio, esta frase sólo podría tener sentido siempre que se entienda “ontología” en el sentido de Bolívar Echeverría (1998: 153 y ss.), para quien, la única condición de “ser” de lo humano está dada *por* y *en* el proceso de reproducción social.

La inteligibilidad paradigmática del *flâneur* y del mestizo sería ontológica sólo en la medida en que es histórica. Al mostrarse ambas “iluminan” (en sentido benjaminiano) la conexión entre sus singularidades (alegóricas) y su *arjé* (barroco) en un “relámpago” de sentido frente a los “instantes” de peligro que la modernidad capitalista no ha dejado de introducir en todos los aspectos de la vida social.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2010). *Signatura rerum. Sobre el método*. Anagrama: Barcelona.
- Arismendi, Luis (coord.) (2014). *Bolívar Echeverría: trascendencia e impacto para América Latina*. Quito: Instituto Nacional de Altos Estudios Nacionales.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introd. y trad. de Bolívar Echeverría. México: UACM/Itaca.
- Benjamin, Walter (2010). *El origen del Trauerspiel*, en *Obras*, t. I. Madrid: Abada.
- Benjamin, Walter (2014). *Baudelaire*. Introd. de José Manuel Cuesta Abad. Madrid: Abada.
- Chiampi, Irlemar (2000). *Barroco y modernidad*. México: FCE.
- Echeverría, Bolívar (1984). “La ‘forma natural’ de la reproducción social”, en *Cuadernos Políticos*, núm. 41, julio-diciembre, pp. 33-46.
- Echeverría, Bolívar (1986). *El discurso crítico de Marx*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (1997). *Las ilusiones de la modernidad*. México: UNAM/El equilibrista.
- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (1996). “El *ethos* barroco”, en *Debate Feminista*, núm. 13, pp. 67-87. Recuperado de <<http://www.jstor.org/puice.idm.oclc.org/stable/42624321>>.
- Echeverría, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (comp.) (2005). *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México: ERA/FFL, UNAM.
- Echeverría, Bolívar (2006). *Vuelta de siglo*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Friedlander, Eli (2008). “The Measure of the Contingent: Walter Benjamin’s Dialectical Image”, en *Boundary 2*, 35(3), pp. 1-26.
- Friedlander, Eli (2012). *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*. Cambridge: Harvard University Press.
- García Barrios, Marco (2012). “Sobre el concepto de ‘cultura política’ en Bolívar Echeverría”, en *Revista Íconos*, núm. 43, mayo, pp. 33-46.

- García Venegas, Isaac (2014). “De mestizaje a mestizaje: notas sobre el mestizaje cultural y el *ethos* barroco de Bolívar Echeverría”, en Luis Arizmendi, Julio Peña y Lillo y Eleder Piñeiro (coords.), *Bolívar Echeverría: trascendencia e impacto para América Latina en el siglo XXI*. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales.
- Oliva Mendoza, Carlos (2013). *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. México: Itaca.
- Sánchez Prado, Ignacio (2010). “Reading Benjamin in Mexico: Bolívar Echeverría and the Tasks of Latin American Philosophy”, en *Discourse*, 32(1), pp. 37-65. Recuperado de <<http://www.jstor.org/stable/41389830>>.
- Sigüenza, Javier (2011). “Modernidad, *ethos* barroco, revolución y autonomía. Una entrevista con el filósofo Bolívar Echeverría”. *Crítica y Emancipación*, vol. III, núm. 5, pp. 79–89.

I

La ciencia ficción mexicana es escasa y poco estudiada.² Históricamente, ha sido asumida como un subproducto periférico, una mala copia de los *blockbuster* estadounidenses, un débil y marginal intento que produce humor involuntario. Sin embargo, el desarrollo de este género en nuestro país puede entenderse como un producto barroco, siguiendo las teorías de Bolívar Echeverría, en tanto que opera como estrategia de resistencia ante la globalización de la modernidad.

El filósofo denomina *ethos* realista al comportamiento pragmáticamente capitalista, *tecnofílico* y positivista, inculcado por la sociedad de consumo y del espectáculo, y señala que actualmente es el dominante. Desde el primer número de *Amazing Stories* publicado en 1926 por Hugo Gernsback, es fácil seguir de la mano de la ciencia ficción producida en ese país la psique de sus habitantes. En la producción estadounidense de los *pulp fiction*, tras el argumento simplón se revela claramente cómo opera la mentalidad racista de este *ethos*.

Para la egocéntrica visión del *ethos* realista “el otro” es el retorno de lo reprimido freudiano, lo negado por la razón, y está simbolizado por todo tipo de monstruos humanoides que desatan un gozoso horror en los espectadores. En el cine de ciencia ficción de Hollywood podemos ver que el *ethos* realista, ostentado por la hegemonía “blanca”, se piensa siempre en relación con un otro al que se opone dialécticamente y

¹ Este ensayo sintetiza algunos contenidos del libro: *Modernidad y ciencia ficción en México. Una aproximación al ethos barroco*. Libro que reúne y completa la investigación con la que obtuve el grado de Maestría en Filosofía, UNAM, 2019.

² Este ensayo aborda exclusivamente la producción fílmica.

ante el cual tiene una relación ambigua. Puede ser el buen salvaje, el habitante del paraíso perdido, pero a la vez es el extranjero, el migrante, el alienígena abyecto que amenaza su *statu quo*.

Mientras que el *ethos* barroco es un *ethos* de resistencia y sabotaje; Echeverría lo observa en el proceso de mestizaje *codigofágico* que se produjo en el encuentro de los indígenas de América con Europa. Un *ethos* resultante a la vez de la conquista, la colonización y la modernidad, que ha generado un modo de ser oblicuo, en tanto que no confronta, sino que acepta las imposiciones globalizadoras del *ethos* realista, pero a la vez no las asimila. Una resistencia socavada que persiste en la diferencia de cosmovisiones y culturas milenarias postradas, pero que perviven en el código de los vencedores, en una nueva sociedad imbricadamente mestiza.

Es precisamente ese impulso barroco: decorativo, sobreactuado, impuro, que en Europa trataba de romper con los valores estéticos clásicos, lo que logra tramar, poco a poco, en el abismo que implicó el encuentro de dos mundos, una modernidad singular, injertada por los códigos de las sociedades vencidas. (Echeverría, 2006: 214).

El filósofo se refiere a una recreación paródica, teatral, en ocasiones grotesca, de la dictadura racional del *ethos* realista. Podemos argumentar que, asimismo, la ciencia ficción mexicana es un producto barroco, en tanto que, generalmente mediante la apropiación alegórica y burlesca, opera cuestionando los valores de la modernidad, mientras aparenta imitarlos. El cine de ciencia ficción producido por la industria cinematográfica nacional de los años cuarenta a los setenta, operó mediante la reinterpretación de los imaginarios y productos ideológicos que fueron exportados en celuloide hacia todo el planeta para su consumo y asimilación.

El caso mexicano es uno entre todas las denominadas *Non-Western Science Fiction*, cuya particularidad está en sumar, insertar, sobreponer, una idiosincrasia propia a los prototipos y temáticas de la ciencia ficción producida por los centros del poder político y cultural de Occidente. Al parodiar y asimilar argumentos de ciencia ficción, el cine nacional hace un retrato de nosotros mismos que revela nuestro sentido de inferioridad ante la supremacía tecnológica ostentada por el vecino del norte,

al tiempo que genera un cierto rechazo burlón hacia sus imposiciones civilizatorias. El “acto barroco por excelencia”, señala Echeverría, es el de “imitar la modernidad, pero no creérsela” (2006: 214).

La adaptación de la ciencia ficción al cine nacional se hizo de manera humorística; la risa fue el elemento indispensable. Los cómicos comienzan a interesarse por la ciencia a tempranas fechas, Mario Moreno “Cantinflas” en *El Supersabio* (Miguel M. Mercado, 1948) y Germán Valdés “Tin Tan” en *El bello durmiente* (Gilberto Martínez Solares, 1952). Pero es a mediados de los años cincuenta, en pleno *space age* estadounidense, cuando descubren los alcances humorísticos de este género y uno tras otro se lanzan a singulares aventuras intergalácticas. En 1955 se estrena *Platillos voladores* (Julián Soler), protagonizada por Adalberto Martínez “Resortes”; en 1959, Eulalio González “Piporro” protagoniza la exitosa cinta *La nave de los monstruos* (Rogelio A. González). En 1960, Antonio Espino “Clavillazo” es *El conquistador de la Luna* (Rogelio A. González) y ese mismo año, Marco Antonio Campos “Viruta” y Gaspar Henaine “Capulina” filman *Los astronautas* (Miguel Zacarías).

En ese cine, la ciencia ficción da cabida a lo chusco, a lo pervertido y lo contrahecho, respecto al modelo originario. Esta particular facilidad





de adaptación popular de los imaginarios dominantes es bien analizada por Carlos Monsiváis en su libro *Aires de familia* (2000), argumentando que esto es ya un género en sí mismo: “El cine latinoamericano toma de Hollywood lo que puede, lo copia y lo reconstruye a escala, y en sus propuestas la originalidad surge de la falta de recursos” (61). Con estas películas, estamos ante un *ethos* barroco que imita burlescamente, con gestos exagerados, las escenas producidas en Hollywood. El cambio en el argumento, que hace que en *Gigantes planetarios* (Alfredo B. Crevenna, 1965) un astronauta mexicano en la cúspide de la conquista sideral extrañe comer un plato de frijoles y una tortilla de maíz hecha a mano, es una broma que hace evidente que los programas del futuro americanizado no incluían menús latinos. Esta actitud popular denota una capacidad de “resistencia involuntaria”, un “echar relajo” ante lo serio, que aparentemente es inculto/subdesarrollado e inofensivo.

II

Hay una película paradigmática de la asimilación de los temas del género con los mesianismos postaztecas, se trata de: *La momia azteca contra el robot humano* (Rafael Portillo, 1958). El encuentro de estos dos imaginarios atravesará gran parte de la ciencia ficción mexicana. Para abordar esta película, es interesante el libro de Mariana Botey: *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*. La autora retoma una seductora/aterradora prospección al futuro, en la cual nuestro presente es el albor de un apocalipsis profetizado por los antepasados mexicas: la modernidad se colapsará implosionada por “la otredad”.

Botey hace un trabajo analítico complejo y urgente que renueva la visión del mundo indígena y su lugar en el discurso de la modernidad. Su libro desenvuelve ágilmente una historia encriptada de nuestro país: la de los huesos de Cuauhtémoc, el último emperador azteca, sometido a suplicios por los españoles para robarle su “tesoro escondido”, hasta matarlo y abandonar sus restos en la selva de Tabasco. La osamenta del tlatoani, tras varios periplos, llega al lugar de su nacimiento, Ichcateopan, donde es sepultada por el fraile Motolinía, bajo un altar cristiano.

Esta leyenda se ha transmitido oralmente a través de los siglos, es un saber que pertenece al campo mítico. A pesar de que la Historia con mayúscula le niega su verdad, ha operado como “una especie de criptomensaje para el futuro de la nación” (Botey, 2014: 96).

La momia azteca es el *alter ego* de los restos de Cuauhtémoc, resguardados en Ichcateopan, este cuerpo ominoso representa el dolor del pueblo vencido que clama venganza, fantasma que retorna desde el cine, llamando al sacrificio, a derramar sangre, como la activación de una maldición. La momia azteca, de torpe caminar y nula expresividad se topa con un contrincante aún más inverosímil, el robot humano, con quien se bate hasta reventarle todos los cables, en una escena que ha pasado a formar parte del cine de culto.

En la lucha de la momia azteca contra el robot humano podemos ver alegóricamente la interminable dialéctica: modernidad *vs.* barbarie, tecnología *vs.* pensamiento mágico, Occidente *vs.* Oriente, Estados Unidos *vs.* México, dominio *vs.* abnegación, futuro *vs.* pasado, vanguardia *vs.* tradición. De un lado, el robot humano, la compulsión de poderío, las tendencias globalizadoras del mercado, la tecnología y la condición posmoderna; del otro lado, la momia azteca, como espectro ominoso, el retorno de los ancestros indígenas, operando la máquina barroca. En palabras de Botey: “La máquina azteca despótica-sacrificial *versus* las abstracciones del capital” (159).

Mediante las lecturas de Echeverría y de Botey, es revelador poner al descubierto el dispositivo barroco a la base de la identidad latinoamericana, producido por la persistencia del pensamiento antiguo, en contra de la máquina totalizadora de la modernidad capitalista, operada por las grandes trasnacionales, exportadoras de un estereotipo de lo humano, identificado por Echeverría como *blanquitud* o *ethos* realista.

III

México después del año 2000, lejos de convertirse en un *país* futurista por haber realizado las utopías del progreso, como pretendía la ucronía de los cómicos Héctor Lechuga y Chucho Salinas en su film *México 2000* (Rogelio A. González, 1983), ingresa a los imaginarios de la ciencia ficción como escenario distópico. El hecho de encontrarnos en

las zonas donde se diluyen los beneficios del Primer Mundo, convierte a la cultura latinoamericana en una especie de digestión de-generativa o codigofágica de los paradigmas del desarrollo.

Con el nuevo milenio, podemos encontrar ciertos títulos de cine de ciencia ficción que me gustaría declarar en resistencia. En este cine, los imaginarios del género se inscriben como recurso narrativo para reflejar la realidad contemporánea. En ocasiones sólo se trata de hacer un guiño a la ciencia ficción, como: *Pachito Rex. Me voy pero no del todo* (Fabian Hofman, 2001) que especula sobre el homicidio de Luis Donaldo Colosio, candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) a la presidencia (1994). ¿Qué hubiera pasado si no hubiese sido asesinado?; también hay films que han explorado a conciencia el género como: *Sleep Dealer* (Alex Rivera, 2012), que plantea los *cyberbraseros*, hombres y mujeres que desde ciudades fronterizas como Tijuana conectan su energía vital a una gran maquinaria de explotación, haciendo funcionar a robots que están del otro lado de la frontera norte, sin tener que cruzarla.

Por su parte, Amat Escalante en *La región salvaje* (2016), se aproxima al tema del machismo depredador, constituyente de la identidad nacional, mediante la irrupción de una criatura de la “fantasía científica”. Asimismo, los escenarios presentados en films como *Tenemos la carne* de Emiliano Rocha Minter (2016) y *Cómprame un revólver* de Julio Hernández Cordón (2018), nos llevan a pensar más que en un futuro apocalíptico, en las consecuencias presentes de la modernidad en el Tercer Mundo, particularmente en México.

Las representaciones de la condición actual, al ser *ciencia-ficcionadas* resultan, como estrategia narrativa, una oportunidad para re-conocer-nos a nosotros mismos desde el extrañamiento. Es notorio en estos films el interés por hacer un retrato de nuestro presente y, a la vez, usar la ciencia ficción para radicalizar ciertos contextos cuya representación documental resultaría obscena. Podemos observar que esta ciencia ficción de-colonial, hace de las narrativas dominantes, provenientes de Hollywood, un recurso para abordar una cruda realidad nacional, confrontando nuestra experiencia estética con la reflexión crítica.

IV

En 1969, cuando todos en el planeta esperaban televisivamente el alunizaje del Apolo 11, Monsiváis publicó en la revista *La Garrapata*³ un diálogo (que podría ser el *script* de un film) titulado: “Un drama estremecedor del porvenir inexorable”. En este futuro a la mexicana, la corrupción y la burocracia hacen toda pretensión de progreso tecnológico irrisoria. La nave espacial mexicana se queda varada en el espacio durante veinte años debido al papeleo burocrático. Helio Flores dibujó un planeta Tierra en el que, desde lejos en el espacio, sólo se distingue un gigantesco territorio mexicano. El texto es una oportunidad para hablar del malinchismo nacional; entre la friolera sensación de abrirnos al mundo, al universo: cosmopolitismo, y el sonoro rugir de la mexicanidad: “Viva México, hijos de su asteroide”.

El reloj de Monsiváis logra distraernos del gran propósito de la conquista de la Luna, como cúspide plausible que le daba la delantera en la carrera espacial a los estadounidenses, y que se apuntaban como victoria de la Guerra fría y del proyecto de la modernidad capitalista.

Monsiváis quizá leyó un singular ensayo, publicado hacia 1956: *La fenomenología del reloj*, de Jorge Portilla, filósofo cuyas intenciones confluyeron con lo que Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) conjugó como una fenomenología de la mexicanidad. Portilla señaló al reloj como característica particular de la idiosincrasia nacional. Dice Portilla: “El reloj suspende la seriedad, es decir, cancela la respuesta normal al valor, desligándome del compromiso de su realización” (19). El reloj es un “enmarañar y confundir las vías de la acción” (83), en esto y en que “su eficacia, indiscutible, consiste en hacer ineficaz una acción ajena” (85), podemos reconocer claramente el operar barroco latinoamericano. El *ethos* barroco no niega la situación capitalista, pero se resiste a aceptarla tal cual, ¿no es precisamente esto lo que busca el reloj?: “El reloj embrolla las vías, los valores y las situaciones, los encierra en una inmanencia de facticidad ruidosa que oscurece la autenticidad del valor e incluso hace dudosa su existencia” (83).

3 Revista *La Garrapata*, núm. 8, febrero de 1969. Directores irresponsables: Naranjo, Helio Flores y Rius.

Quien acepta los valores impuestos por el *ethos* realista, es en términos de la fenomenología del relajo “el apretado”: “El modo de su inserción en la realidad, su manera de ser en el mundo, es la posesión de la propiedad” (89), el apretado es “el funcionario eficiente”, “el propietario próspero”, “el hombre ejemplar” (93) que dice: “Me comprometo tácitamente a una conducta, hipoteco mi comportamiento futuro acordándolo de antemano a esa exigencia: tomo en serio el valor” (19).

La teoría de Portilla nos plantea la noción de relajo como una actitud típica del mexicano y característica del operar barroco, que es una pertinaz rebeldía contra las imposiciones de la civilización moderna. Es así como la farsa humorística, la versatilidad en el significado de las palabras, etcétera, abren un intersticio entre el sujeto y la verdad impuesta por el *ethos* realista, haciendo posible entender, a través de la carcajada, que la realidad ha sido cooptada por un discurso que, parece sólido, pero bien podría disolverse en el aire.

En el producto barroco se anuncia, dice Echeverría: “la presencia escondida de un hecho dramático: ¿qué hay de realismo y cuánto de ilusión en lo que conocemos?” Nos hace cuestionar la realidad: “poner al mundo tal como existe entre paréntesis”, en un acto de “des-realización del modelo realista que sin rechazarlo lo contradice” (1998: 218).

En el contexto de la llegada del ser humano a la Luna, Monsiváis pasó de su análisis crítico a la acción semántico subversiva, produciendo una irrupción des-articuladora de los sueños futuristas y de las promesas tecnológicas mediante el relajo; a sabiendas de que “echar relajo” no es un acto políticamente inocente, sino que lo impulsa un afán de disidencia, en el que se expresa una contrariedad ante lo establecido.

El relajo es un *arma semiótica* muy eficiente para generar resistencia ante el *ethos* realista. Precisamente, en el humor del cine mexicano de ciencia ficción es posible observar, agazapada en el relajo, una auto-negación; en tanto que, como analiza Roger Bartra, detrás de la jovialidad que coloca al mexicano ante las empresas del progreso como “carente de ambición”, hay una profunda melancolía a la vez que “un rescoldo de rencor” (Bartra, 1987). Por ello, es necesario identificar que en el *relajiento* hay un lado peligrosamente destructivo: “En efecto, una degradación de valor es algo amenazante. El hecho de una degradación de valor abre el horizonte de una posible degradación universal de los valores y aun de una extinción absoluta del valor” (Portilla, 1966: 47).

El relajo, esa forma de rechazo burlón y de confrontación indirecta, nos ofrece una postura lúdica, pero también lleva intrínseca una gran amenaza, en tanto que conlleva la corrupción de los sistemas de valores. Si para el *ethos* realista la ciencia ficción es el discurso de aceptación del proyecto de modernidad capitalista; en cambio cuando la ciencia ficción es puesta en marcha por la máquina barroca, se da un proceso de hibridación que, a su vez, es producto del malestar de un constante asumir imposiciones, y que explica la casi inconsciente necesidad de sabotear el futuro programático.

El *ethos* barroco, en tanto “el comportamiento surgido del mestizaje, debe ser juzgado en negativo” señala Echeverría (2006: 251), y se refiere, precisamente con el concepto de “corrupción”, al “fenómeno cultural que si bien no ha evitado el proceso de conquista y sometimiento que continúa hasta nuestros días, ha generado una modernidad esencialmente desviada” (243).

Pienso que los fenómenos del mestizaje, lo mismo formal o cultural que material o étnico, son fenómenos que hay que analizar con mucha sutileza, puesto que hacen referencia, por lo general, a fenómenos que tienen que ver más que con una propuesta moral positivamente alternativa, con el reverso o la “corrupción” de las costumbres respetadas abiertamente [...] El estudio de la cultura en América Latina debería avanzar más bien por el análisis de estas corrupciones, de estas deformaciones de las formas establecidas, de estas informalidades, porque es en ellas en donde se va gestando lo principal de sus singularidades civilizatorias. (2006: 250-251)

Como hemos visto, los productos culturales del *ethos* barroco desvían el mensaje y ponen en tela de juicio la veracidad realista. Éste es un proceso de doble filo, por un lado, es el operar barroco mismo el que, desde una resistencia simbólica, puede desactivar el futuro monopolizado por el *ethos* dominante, pero por el otro lado, la pérdida total de valores: corrupción, ilegalidad, destrucción del tejido social, enriquecimiento ilícito, porno miseria, podrían ser el horizonte distópico de este *ethos* irredento.

V

Dada la avidez nacional por consumir revistas tales como *Alarma*, no sorprende que la expresividad plástica de los homicidios perpetrados por los cárteles del narcotráfico y el crimen organizado, que en las últimas décadas asolan México, sea tan parecido a la estética gore. De ahí que la filósofa Sayak Valencia haya dedicado un muy interesante libro a desarrollar su concepto del capitalismo gore. En el gore ubica Valencia un “elemento paródico y grotesco del derramamiento de sangre y vísceras, que de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial” (Valencia, 2016: 33). Atribuciones todas del operar barroco analizado por Echeverría. A continuación, me propongo observar que uno de los desenlaces del *ethos* barroco es el capitalismo gore, teorizado por Valencia.

Estamos ante dos conceptos que vienen del mundo del arte: el barroco, una de las grandes tradiciones de Occidente, y el gore, un subgénero básicamente cinematográfico. Estos términos, con su contenido formal, son conceptualmente re-usados; el barroco para pensar el *ethos* poscolonial latinoamericano, en el sentido señalado por Echeverría, y el gore como una condición social contemporánea que exige su propia *episteme*, sobre la que elabora Valencia.

El capitalismo gore es la máquina barroca nuevamente en acción, potenciada con: “la brecha que separa la exhortación al consumo del coste real de éste” (Valencia, 2016: 72) lo cual ha generado “estrategias no gratas; es decir tanato-estrategias o prácticas gore, para incorporarse a la carrera del consumismo” (75). El crimen organizado y el narcotráfico inseparablemente imbricados en el sistema capitalista. Valencia explica que el capitalismo gore es una “consecuencia adversa”, una especie de “modernidad jaqueada”, que revela una modernidad bipolar, como *Doctor Jekyll y Mister Hyde*. La filósofa advierte que: “Hemos aprendido a ver otros elementos y dinámicas históricas (las de los otros) como insignificantes, y ahora, ese descuido y menosprecio, desde el silencio y la invisibilidad, han ido fraguando una respuesta que parece indetenible e irreconciliablemente violenta” (30).

El sujeto necro-empoderado es nombrado por Valencia como sujeto endriago, un monstruo cruce de hombre, hidra y dragón, éste es el actor principal del capitalismo gore. En él podemos ver la herencia del *ethos*

barroco, cultivado por el pueblo mexicano durante siglos, el endriago es el relajiento-macabro, el vástago que hizo su propia versión de la modernidad a tiro de culata, al precio de perder su humanidad, pero precisamente adoptando los valores de la sociedad híper-consumista neoliberal, en la que el sentido de la vida y la realización personal se prueban con el éxito económico.

El capitalismo gore es la indeseable (otra) realidad moderna, la evidencia de su falla y de su perversión. La película de Emiliano Rocha Minter: *Tenemos la carne* (2017), nos plantea un escenario donde la estructura del sujeto moral moderno se encuentra tan derruida y abandonada como el inmueble donde se filma la acción. Esta película nos enfrenta a la distopía desencadenada por el capitalismo gore. Los personajes aparecen en un ambiente que supondría la implosión de la humanidad como la conocemos y el triunfo de la barbarie. En *Tenemos la carne*, los personajes han destruido la posibilidad del retorno a la corrección humanista. Junto con la descomposición económica y funcional del sistema, aparece la corrupción de los valores sociales y la fractura de los tótems y de las tablas de la ley.

En medio de un caos como del fin del mundo, crece el deseo desenfrenado de la juventud de dos hermanos, como nuevos Adán y Eva incestuosos, azuzados por un “satán” que los induce a la copulación y el canibalismo. A este terrorífico sujeto podemos definirlo como endriago, en tanto bestia caníbal y encarnación de la corrupción, *alter ego* ominoso de la descomposición del sistema. Los hermanos seducidos por la carne/*the flesh*, es decir: el deseo carnal y el deseo por la carne, subyugados y a la vez atraídos por la figura masculina depredadora; que, tras morir golpeado por sus jóvenes victimarios, re-emerge entre líquidos amnióticos, como producto del incesto, convertido en nuevo mesías oscurantista, induciéndolos a rituales desafortados donde beben sangre humana y todo deviene desfogue de excesos atávicos y carnales.

Por la plasticidad de la puesta en escena, el erotismo performático y la construcción visual, esta película salta del terror psicológico al gore fílmico y también podemos identificar algo de las acciones pánicas de Alejandro Jodorowsky quien con el *pathos* pánico potencializó el *ethos* barroco, en un ritual desbordante. En *La montaña sagrada* (1973) él mismo, vestido a la vez en chamán, gurú y director de

escena, le quitó al individuo modernizado la piel de oveja, su actitud de manada, llevándolo a descubrir físicamente las pulsiones de su propia psique.

Echeverría advierte que: “Ese momento de-sustancializador” que puede interpretarse como “una incursión peligrosa de o en ‘lo otro’ —la locura, el primitivismo, el extranjero”, es el regalo de una nueva conciencia, pero advierte que esto sucede únicamente en el orden de lo simbólico: “neutralizado en una zona privilegiada de la vida cultural” (1998: 188).

Esta película nos permite analizar la aproximación a la sexualidad como la activación de lo atávico y tánico de psiqué, desde la perspectiva del *pathos* pánico y el aspecto transgresor del *ethos* barroco con la metáfora de la digestión caníbal. Lo cual retro-trae el rastro del ritual prehispánico y a la vez lo gore de la exhibición plástica de la violencia. En ritos primitivos como el canibalismo y el sacrificio, Valencia reconoce los antecedentes de las prácticas gore: “Estas prácticas parecen volver de una manera modificada [...] Lo explícito de los asesinatos como remanente sacrificial ancestral, al tiempo que ritualizan escenas de violencia que recuerdan la estética de las películas gore” (2016: 147).

Desde el punto de vista estético y plástico, el gore continúa los excesos en el decorado y el holán inútil, que siempre han estado implícitos en el barroco. Podemos decir que el gore es la exacerbación barroca de la violencia; como en el cine de Jodorowsky, en el cual son claros los signos de un comportamiento de resistencia simbólica ante la condición moderna, entendiendo la estética de los excesos como acto de rebeldía. La crítica al sistema capitalista se produce mediante visualidades extravagantes y sacrílegas que irrumpen en el orden establecido.

VI

Retomando a Sayak Valencia, podemos argumentar que en el siglo XXI es posible rastrear una doble deriva del *ethos* barroco; la primera hacia el capitalismo gore, la segunda hacia los movimientos trans-feministas y sociales desde los márgenes. El desenlace gore, lleva a la descomposición total del sistema, es la revancha de la momia azteca,

el guerrero prehispánico trasmigrado en narcotraficante que se inmola para destruir el sistema desde dentro, des-componerlo hasta su averío permanente y su ruina neo-barbarizante. En este sentido, Valencia comenta que los sujetos endriagos “detentan un tipo de subversión distópica de la biopolítica” (159).

El hecho de que quien colapse el sistema capitalista sea su propia criatura maldita, por la vía de lo siniestro explícito, es decir, el capitalismo gore, es en cierta medida el efecto inesperado de la contraconquista del *ethos* barroco, sobrecargado y rebuscado en sus maneras, des-hilvanante de los valores que han sustentado a la modernidad en su apoderamiento del mundo.

El film de Julio Hernández Córdón, *Cómprame un revólver* (2018) nos lleva a la especulación de una civilización post-apocalíptica y a la vez es una ficción que re-elabora de manera interesante la figura del sujeto endriago, así como su relación con la violencia y la sexualidad. Con este film podemos hablar de una *narcotopía*, en tanto que pone en escena la situación que se vive actualmente en zonas asoladas por el narcotráfico y el crimen organizado en México, pero sin ninguna adscripción a los hechos y los bandos concretos.

Cómprame un revólver es una fantasía que acontece en el territorio endriago. Este sujeto que provoca “estallidos violentos a capas de la realidad” (Valencia, 2016: 98), cuya “fiereza es tal que ínsula que habita se presenta como un paraje deshabitado, una especie de infierno terrenal” (100). En este sentido, no debemos menospreciar el poder destructivo del capitalismo gore como potenciación de la máquina barroca y su sed de venganza. El territorio mexicano reaparece como una de las vorágines de la modernidad, aun a costa de la propia inmolación del tejido social.

La película de Hernández Córdón recuerda la famosa trilogía de *Mad Max* (George Miller, 1979-1985), donde la civilización capitalista quedó hecha pedazos y los sobrevivientes se guían por la ley del más fuerte gastando motores y arsenales a su merced, para imponerse unos sobre los otros. En *Cómprame un revólver*, nos encontramos ante la desintegración del valor humanista a favor del crimen organizado, que genera un estado de excepción, donde un grupo de mafiosos, entre narcos y paramilitares: los más machos, los más violentos, los más armados, detentan el control sobre el territorio y tienen sometidos a los

demás sobrevivientes. El sujeto endriago, representado en *Cómprame un revólver*, aparece como un aspecto inseparable de la construcción de la identidad nacional. Valencia señala que:

Por ello, ante la coyuntura contextual de México en la actualidad y su desmoronamiento estatal, es necesario visibilizar las conexiones entre el Estado y la clase criminal, en tanto que ambos detentan el mantenimiento de una masculinidad violenta emparentada con la construcción de lo nacional, lo cual tiene implicaciones políticas, económicas y sociales que están cobrando actualmente un alto número de vidas humanas. (50)

En la narco-ficción *Cómprame un revólver*, se presenta un territorio tomado por los sujetos endriagos, que han devastado y depredado todo a su alrededor, ellos son los personajes principales de la distopía, pero la historia es narrada desde el punto de vista de una niña de seis años, que es camuflada como niño por su padre y encadenada, para que no se la roben, como ya hicieron con su madre y su hermana mayor. Las mujeres se han convertido en una mercancía valiosa y escasa. Esto, como horizonte distópico, no extraña cuando actualmente leemos en las noticias que hay miles de mujeres muertas por violencia de género.

El cuerpo femenino en extinción, como consecuencia del macho depredador, es uno de los planteamientos más fuertes del director. Los hombres visten sobre sus ropas militares vestidos de mujeres, una especie de travestismo que provoca extrañamiento haciendo pensar en un futuro con valores trastocados, y también nos remonta al hábito viril de vestir los cueros de la caza, o el de los guerreros aztecas que desollaban los cuerpos de los vencidos para colgarse sus pieles encima; atavismos que pueden quedar transfigurados en el hecho de ponerse las ropas de las mujeres robadas y violadas.

Si el operar barroco ha derivado hacia el devastador capitalismo gore, a su vez podemos ubicar en los movimientos sociales desde los márgenes, en comunidades resistentes como las feministas, las indígenas y las minorías sexuales, así como en muchas prácticas artísticas, una emancipación transformadora que podría provenir de esta misma capacidad trans-formante de la modernidad. Lo *trans* señala Valencia: “atraviesa lo que nombra, lo re-vertebra y lo transmuta” (189) y en ello

hay un acto de contraofensiva. Valencia plantea que los trans-feminismos nos aportan una nueva *episteme* para desmontar los discursos y las identidades inoperantes; y en este sentido, la esperanza de otras relaciones humanas y con la naturaleza.

En las narrativas fílmicas de ciencia ficción contemporánea el rol de la figura femenina se ha vuelto determinante. Mientras que en los productos comerciales la *fémima* ha sido objetualizada sexualmente, en *La región salvaje* la heroína es la mujer emancipada que se rebela ante la estructura machista de la sociedad, con auxilio extraterrestre; *Cómprame un revólver*, cuenta la historia de una niña sobreviviente en un medio degenerado y feminicida. Entre los hermanos de *Tenemos la carne*, es ella quien, osada, rompe los límites que la sociedad burguesa impone al erotismo y al cuerpo.

Valencia plantea el trans-feminismo como unión de devenires y movimientos, como “una respuesta a un modo falocrático de subjetividad (Guattari y Rolnik)” (189). La autora, junto con el pensamiento feminista actual, piensa que se trata de crear “un discurso y unas prácticas sostenibles que nos alejen de él” (190). Para ello, sugiere que, más que un asunto de buena conciencia moral, hay que lograr la conciencia de devenir mujer indígena, negra, migrante, precaria. Asimismo, las películas revisadas nos llevan a ponernos en el lugar de la marginalidad para pensar (parodiar) desde ahí los discursos de futuridad como lastres de un proyecto fallido.

Concluyo pensando que analizar nuestras fantasías prospectivas es especialmente importante hoy en día, ya que vivimos en una especie de pesadilla paranoica del *ethos* realista; si observamos, en la ciencia ficción mediática contemporánea reinan las visiones de la catástrofe como horizonte distópico del porvenir. La ciencia ficción barroca, siguiendo la idea de Echeverría de otras formas de modernidad, es un ejemplo de cómo se puede abrir a múltiples visiones el imaginario actual y remontar otros futuros posibles.

Referencias

Bartra, Roger (1987). *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo.

- Botey, Mariana (2014). *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2006). *Vuelta de siglo*. México: ERA.
- Monsiváis, Carlos (2000). *Aires de familia*. México: Anagrama.
- Portilla, Jorge (1966). *Fenomenología del relajo*. México: FCE.
- Valencia, Sayak (2016). *Capitalismo gore*. Ciudad de México: Paidós.

Acercamientos críticos a la historia del arte latinoamericano desde Bolívar Echeverría¹

Pablo Salvador Berríos González

Casi un siglo después, los mismos criollos franco-iberizados —“neoclásicos”— que desde la primera mitad del siglo XVIII se habían impuesto con su “despotismo ilustrado” sobre los otros, los indianizados —“barrocos”— pasaron a conformar, ya sin el cordón umbilical que los ataba a la “madre patria” y sin el estorbo de los españoles peninsulares, la clase dominante de esas repúblicas que se regocijan hoy orgullosamente por su eterna juventud.

Bolívar Echeverría

Introducción

La relación de Bolívar Echeverría con la historia del arte es un asunto que aún está por desarrollarse y que mantiene una situación marginal —no así con las “obras de arte” o con el “arte” mismo—, a pesar de que una parte importante de sus planteamientos cruzan por un diálogo productivo con ella, de manera bastante profunda y con alcances importantes en torno a determinadas categorías artístico-históricas que integra a su propio pensamiento.

Un ejemplo destacable sobre este asunto es lo que se encuentra en su propuesta sobre el cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista (Echeverría, 2018: 168-171), que claramente remite a la división

¹ Resultado del proyecto Fondecyt de Posdoctorado núm. 3180240 “Representaciones culturales de América Latina en los discursos de las curadorías latinoamericanas de artes visuales (1980-2010)”.

estilística que la historia del arte realiza para establecer coordenadas sobre la producción artística moderna europea que llega hasta el siglo XIX (clásico, realista, romántico y barroco). Otro tanto podría decirse de los ensayos “Imágenes de la blanquitud” (Echeverría, 2010: 57-86) y “Arte y utopía” (Echeverría, 2010: 135-156) los que si bien tienen tratamientos distintos y con otros intereses, encuentran eco de ciertas categorías artísticas que en estos escritos se trabajan. O el ensayo “De la academia a la bohemia y más allá” (Echeverría, 2010: 115-133) en el que trata específicamente sobre la condición vanguardista y rupturista del arte de vanguardia.

A pesar de considerarlo un tema necesario de tratar en su obra por las aristas que puede presentar esta relación y las aperturas posibles que plantea, aquí tenemos un ánimo distinto y que se centra en cómo el pensamiento de Bolívar Echeverría puede, o podría, ayudarnos a pensar críticamente la historia del arte latinoamericano y su historiografía. En las siguientes páginas desarrollaremos algunos acercamientos a partir de las ideas de Echeverría que nos permiten tomar una distancia crítica con las formas en que la historia del arte latinoamericano ha sido interpretada, principalmente desde la perspectiva de pensar los fundamentos bajo los cuales ha sido construida, sus modalidades y perspectivas. Para ello, nuestra clave fundamental será la identidad y, particularmente, lo concerniente a sus propuestas sobre el mestizaje cultural (Echeverría, 2011: 80-81) y la codigofagia (Echeverría, 2018: 62).

Planteamos esta perspectiva de trabajo porque la historia del arte latinoamericano —“en” o “desde” América Latina como plantea cierta parte de la crítica contemporánea— se ha articulado precisamente en torno a la categoría de la identidad, como aceptación, rechazo o interrogación crítica de su propia modernidad. La adopción de esta perspectiva explicativa no ha estado exenta de polémica debido a la centralidad que presenta en el surgimiento de teorías sobre el arte latinoamericano en los años sesenta del siglo pasado, que en cierta medida se ha transformado en una camisa de fuerza y un recurso ineludible sobre la reflexión artística de América Latina, a la cual Bolívar Echeverría puede ayudarnos a iluminar críticamente.

La historia del arte latinoamericano como historia identitaria

Una pregunta que resulta crucial para establecer este compendio de problemas es la siguiente: ¿cuándo empieza el arte latinoamericano? Si bien la pregunta puede resultar “inocente” a los ojos de un observador desprevenido, su respuesta deja entrever que tal inocencia guarda recovecos necesarios de explorar porque no existe una respuesta clara que pueda esclarecerla de manera inmediata. Si a esta pregunta le sumamos qué designa una proposición tal como “arte latinoamericano”, el problema se nos termina de fraguar en su complejidad.

Plantear un “inicio” para un “contenido” no principia como estrategia meramente retórica, sino que permite adentrarnos en la historicidad del fenómeno que estamos delineando. En esta perspectiva, tendríamos que reconocer que el arte latinoamericano actúa en dos modalidades concatenadas: una fenoménica y otra conceptual. La primera refiere a las producciones artísticas concretas mientras que la segunda responde a su plano discursivo, desde el cual es posible reconocerlas e interceptarlas como obras. En cierta medida, la puesta en un discurso histórico es lo que hace posible pensar a las obras en tanto tales, ya que les asignan un sentido determinado por distintas características que organizan dicho discurso histórico (Berríos, 2017: 3-6).

En esta intersección entre fenómeno y concepto, entre obra e historia habría que reconocer que para América Latina existen posiciones diferenciadas producto de la modernización artística. La historia del arte en Latinoamérica encuentra su origen en la construcción de las historias nacionales del arte, las que se nos presentan como una forma en que el arte contribuye al proceso de conformación del Estado nacional: el establecimiento del imaginario como mecanismo ideológico de cohesión social, generando una identidad que se caracteriza por la exclusión y subordinación (Echeverría, 2011: 165). En este sentido, la historia del arte nacional logra vectorizar las producciones artísticas, y las que no necesariamente lo son (Echeverría, 2011: 28), en un recorrido explicativo y proyectivo que “funda” al Estado nacional desde lo visual en el siglo XIX a través de cuatro recursos fundamentales: la historia, el paisaje, las costumbres y los retratos de personajes ilustres a través de las concepciones neoclásica y romántica de las artes.

Desde esta perspectiva, podemos precisar que la recepción estilística de las artes europeas en América Latina sirvió para modelar visualmente durante el siglo XIX el imaginario nacional, a la vez que generó que “desde fuera” se leyera Latinoamérica como receptor de las innovaciones europeas del arte, signándolo con un carácter derivado, atrasado y periférico, producto de la lectura dominante en el sistema artístico internacional en torno a la irradiación de la modernidad artística desde el centro a la periferia (Giunta, 2014: 5; Ramírez, 2000: 23). A su vez, en este esquema se ha buscado ubicar ciertas determinaciones en torno al problema de la identidad del arte latinoamericano como resultado de las condiciones culturales existentes y las “brechas” en su modernización, la que presenta distintos ritmos y profundidades.

Sin embargo, las “vanguardias” de principios de siglo alteran el tránsito de la historia del arte nacional al situar dos aspectos: *a*) la incorporación del repertorio visual-epistemológico del altomodernismo y de las vanguardias europeas y *b*) la sustitución de los motivos representacionales al incluir a los excluidos, al subalterno, en su centro discursivo. Manifestaciones como el muralismo mexicano y la antropofagia brasileña son señas de estos cambios en la producción artística, a la vez que incorporan simbólicamente al mestizaje como el *leitmotiv*, potencian una narrativa del Estado nacional que ahora se amplía hacia lo que había dejado fuera. Uno de los efectos insospechados de estos movimientos será que la historia del arte nacional se transforme en la historia de la modernización del Estado nacional.

Esto dará pie a que desde la década de los cuarenta del siglo XX se empiecen a ensayar distintas maneras de reconocer una cierta unidad de los países americanos, principalmente al intentar establecer parámetros que logren aunar características identitarias comunes: lo etnolingüístico, el desarrollo histórico y la situación geográfica (Rojo, 2001: 70-71). Es en esta perspectiva cuando surgen conceptualizaciones tales como Hispanoamérica, Iberoamérica, Panamérica o Indoamérica, las que intentan poner en la superficie la perspectiva del mestizaje como síntesis armónica entre colonizador y colonizado.²

² Para situar dos ejemplos, en los planteamientos de José Vasconcelos en *La raza cósmica* de 1925 y de Nicolás Palacios en *Raza chilena* de 1904 se exponen de manera ejemplar la perspectiva del mestizaje biológico como armonización entre los grupos comprometidos y produce una determinación cultural de las mismas características.

Hacia la década de los cincuenta aparece una consideración distinta: América Latina comienza a ser trasladada hacia una perspectiva donde cobra relevancia el factor geopolítico, en el sentido de una interpretación que encuentra sus bases en una visión unitaria de las condiciones estructurales de desarrollo político, económico y social (Rojo, 2001: 74). La crítica de artes latinoamericana desde los años sesenta tomará este enfoque y buscará establecer coordenadas de entendimiento para la producción artística de la región a partir de su particularidad en el lenguaje artístico moderno y su distribución mundializada.

Que sea la crítica de artes y no la historiografía la que piense por vez primera en la producción artística de América Latina como un conjunto, genera un recorrido bastante interesante para determinar sus características como unidad. Planteamos esto porque lo fundamental para la crítica de artes de los años sesenta es encontrar qué es lo que hace latinoamericano al arte latinoamericano; es decir, cuáles son las condiciones de su identidad. Para ello, su análisis se enfoca en los años veinte y treinta donde encuentra los primeros indicios que permiten la idea de un arte latinoamericano.

La pionera en conceptualizar de esta manera es la crítica argentina-colombiana Marta Traba, cuando en su libro *La pintura nueva de Latinoamérica* de 1960 plantea la tesis de la autenticidad como elemento fundamental y característico de la actitud de los artistas latinoamericanos desde la segunda década del siglo xx, asunto que definiría una determinada identidad del arte latinoamericano. La autenticidad, siguiendo a Traba, radica en la búsqueda de los “verdaderos” valores plásticos de la modernidad que sirven para la realización de la libertad creadora-productiva del artista moderno. A su vez, comprende la adopción crítica del lenguaje artístico moderno en tanto universal, transforma a través de un proceso de traducción y se expresa como modulación particularizada del lenguaje plástico moderno que media y expresa la realidad en la que se funda (Traba, 1961: 47-48).

Lo interesante de esta posición es que logra una articulación teórica que condensa la “experimentalidad” del último arte moderno —entendido como lenguaje— y la capacidad expresiva de éste en y sobre el contexto latinoamericano. En esta perspectiva, la autenticidad no se trata de una marca “identitaria” en que la producción artística “refleje” de buena manera la realidad latinoamericana, sino que, por el

contrario, al expresarla mediante las prácticas del arte moderno hace surgir contenidos no previstos que los devuelven a “aquella” realidad, enriqueciéndola y abriéndola a nuevas posibilidades.

Por este motivo, la crítica de artes con enfoque continental de los años sesenta retrotrae su análisis a las décadas de los años veinte y treinta, y “encuentra” dos discusiones mancomunadas: *a)* el surgimiento de un arte moderno en América Latina de características autorreflexivas y *b)* lo “latinoamericano” del arte latinoamericano. Es a partir de estas cuestiones que la posición de la crítica de artes se puede dividir en dos: una que define la producción artística como resultado de las condiciones culturales-identitarias latinoamericanas y que las tiende a expresar; mientras que la otra plantearía que la producción artística modela las condiciones culturales de América Latina a través de su modernización.

El crítico de arte mexicano Jorge Alberto Manrique posiciona estas actitudes a partir de su metáfora de *Jano bifronte*, que si bien está pensada para los artistas de la primera mitad del siglo, la referencia cruza por una alternancia entre “identidad” y “modernización” —categorías entendidas como lo “propio” y lo “ajeno”— y que incluye, necesariamente, a la crítica de artes y sus descubrimientos:

Creo que los movimientos que surgen en aquellos diez años de historia cultural americana [1920-1930], y con ellos las actitudes frente al arte quizá menos notables pero no menos reveladoras que se presentaban en otros países, no pueden entenderse sino como Janos Bifrontes que miran simultáneamente allende y aquende el Atlántico [...]. Diferentes entre sí, surgidos de situaciones muy diversas y sustentadas en particulares y peculiares tradiciones inmediatas, manifestadas con muy distinto grado de virulencia, todos los movimientos nuestros de ese entonces de alguna manera miran simultáneamente hacia fuera y hacia adentro. (Manrique, 2006: 23)

La constante que instalará la crítica de artes a partir de la interrelación entre identidad y modernidad, mediada por la producción artística, tenderá a establecer dos posiciones aparentemente contrapuestas. En la primera de ellas, el asunto cruza por la transformación de la producción artística en un reflejo de la realidad cultural de América Latina

através de su narración, minorizando el componente autorreflexivo que caracteriza al arte moderno. En la segunda, la anticipación sobre la identidad que se realiza de manera autorreflexiva en el arte puede desvincularlo de la situación social en la que se desenvuelve. Si bien en ambas interpretaciones la identidad y la modernización son asuntos cruciales para la caracterización del arte latinoamericano y su historia, en las dos podemos encontrar que la identidad aparece como una exterioridad. En una opera como origen mientras que en la otra aparece como promesa. Marta Traba la interpretaba de la siguiente manera:

Gran parte de nuestra creación artística y literaria buscó con verdadera energía y espíritu exploratorio, relacionarse con formas de vida mal conocidas, confusas y poco discernibles a primera vista, justamente porque sentían sobre sí el estigma de la dependencia y necesitaban salir de él por la vía de descubrimiento y rescate de hechos inéditos donde se reconocieran modos peculiares de existencia. (Traba, 1974: 56)

Para el crítico de origen peruano y radicado en México, Juan Acha, el problema se manifestaba en la siguiente formulación:

No es que estemos en la búsqueda de nuestra identidad, sino en la búsqueda de la *autoconcientización* de nuestra identidad, o sea la búsqueda de conceptos para comprender nuestra identidad, que no es la europea y de tipo occidental, o sea unitaria, sino plural. El ser latinoamericano nace y crece en un medio de grandes diferencias de toda índole, de tal forma que sus manifestaciones artísticas son plurales y muy bien puede “importar” de los dos grandes centros artísticos, siempre y cuando los condicione a nuestra realidad externa e interna, mundial y local. (Bayón, 1977: 43)

Esta discusión sobre la “naturaleza” del arte latinoamericano a partir de su identidad que da la crítica de arte en libros, coloquios, artículos y bienales, la que Frederico Morais calificará como una “neurosis de identidad” (1990: 4), a fines de la década de los setenta toma distintas manifestaciones. Rehuendo a la interpretación estructural de la identidad de América Latina y del arte latinoamericano que planteó la crítica de artes de los años sesenta y setenta, el curador cubano Gerardo

Mosquera años después retoma la concepción de la identidad como derivado biológico-cultural para explicar la pluralidad latinoamericana a partir del concepto de etnogénesis, el que imposibilita un reconocimiento unitario de la identidad latinoamericana debido a la existencia de múltiples procesos culturales que componen históricamente esa conformación identitaria (Mosquera, 2010: 124).

La idea que plantea Mosquera sobre la identidad es que al basarse en lo biológico tiende a posicionar una concepción esencialista de la misma, puesto que al presentar y distinguir distintos “tipos humanos” (europeos, asiáticos, indígenas, africanos, ibéricos, etcétera) que han propiciado el “encuentro” que produce nuestra identidad múltiple, los entiende como tipos homogéneos de modos de vida, incluso aunque manifieste cierta intencionalidad crítica a partir de la mención a las *totalizaciones generalizadoras* y las *fragmentaciones impuestas por los nacionalismos* (Mosquera, 2010: 124). Puesto que la producción artística existe en el marco de pertenencia cultural e histórica latinoamericana, el problema se traspasa a la identidad de los individuos que, de forma personal o colectiva, integran en su propia corporalidad estas condiciones mestizas. Por tanto será la lectura del mestizaje la última cifra que se integra discursivamente al problema de la identidad del arte latinoamericano, a diferencia de lo que había hecho la producción artística cuando lo ingresa a principios del siglo xx.

En este contexto, si se incluye al mestizaje como elemento basal de esta historia cruzada por la conquista y la colonización europea, y los modos de vida que a partir de este fenómeno se generan. La figura del Estado-nacional es la que termina como límite de la historia del arte latinoamericano, principalmente porque ha sido él quien lo ha insertado como retórica de origen a partir de la emancipación política y que encuentra en las obras la materialización concreta de todo ese proceso. En esta clave, el curador paraguayo Ticio Escobar plantea que “el arte latinoamericano era comprendido como la expresión específica de una misma geografía (exuberante, dramática, extensa y romántica) y una historia compartida (pasado indígena, colonización, mestizaje, etcétera) en pos de los mismos sueños emancipadores” (Escobar, 1997: 59-60).

Si seguimos los planteamientos hasta aquí expuestos es que podemos esgrimir que la historia del arte latinoamericano como historia

de su identidad está cruzada necesariamente por la narrativa que se ha construido de ella. La resultante de este problema es que ha terminado por ser la historia del Estado-nación que la ha dispuesto como origen o como búsqueda, como prefiguración o como encuentro, y que al ser abordada desde la totalidad que representa América Latina, termina por recaer en el conjunto de Estados-nacionales. En este aspecto, la lectura del arte latinoamericano como expresión de la identidad de América Latina termina siendo una narrativa de la modernización de los Estados-nacionales latinoamericanos a partir de las condiciones culturales determinadas por el mestizaje. Y es en este punto cuando las ideas de Echeverría nos pueden servir para suspender teóricamente estas lecturas.

La historia del arte latinoamericano desde el “mirador”³ Echeverría

Un primer aspecto del pensamiento y propuestas que se desarrolla en buena parte de la obra de Echeverría y que sirve de entrada de análisis para los problemas del arte latinoamericano es su concepto de identidad. Éste lo establece como una forma de habitar el mundo de la vida de manera histórica y que debe considerarse en su condición móvil o evanescente, en el sentido de “distinguen ese proceso frente a todos los demás” y que esta consideración no le permite “la pervivencia de ningún núcleo sustancial, prístino y auténtico de rasgos y características sociales, alterado sólo desde afuera por determinaciones circunstanciales, ni tampoco, por lo tanto, de la permanencia definitiva de ninguna cristalización particularizadora del código de lo humano” la que entra en un proceso de “metamorfosis” a través de una dinámica de “de-sustancialización a una resustancialización” (Echeverría, 2011: 136-137).

Con esta consideración de entrada podemos plantear una primera crítica desde las ideas de Echeverría. Si como vimos en el apartado

³ Esta imagen se la debo a Luis Arizmendi y que creo encarna un cierto talante moderno a partir de la famosa metáfora atribuida a Bernard de Chartres “*nanos gigantum humeris insidentes*”, que ha sido traducida como “enanos a los hombros de gigantes”, la que creo explica de buena manera el ejercicio que aquí realizo.

anterior, la crítica de artes había considerado la identidad del arte latinoamericano como una suerte de compromiso histórico con la realidad cultural del contexto al que expresa mediante las herramientas del arte moderno, esta adecuación en movimiento exigiría que no tiene necesariamente un punto de origen ni algo que “expresar” precisamente porque le exige una movilidad. En este sentido, el arte latinoamericano sería un componente más de la cultura latinoamericana en su conjunto y no un espacio de autorreflexión exterior a esa identidad cultural a la que sale al encuentro.

Esta perspectiva abre la idea de que el arte latinoamericano desde el punto de vista identitario signe de otra manera su propia construcción histórica, la cual determina el establecimiento de un “sustrato” móvil en el que pueden convivir distintas maneras de resolución artística a un mismo problema. Esta crítica desde el prisma echeverriano se comprende mejor cuando él plantea la idea de la identidad como estado de código:

Si la identidad cultural deja de ser concebida como una sustancia y es vista más bien como un “estado de código” —como una peculiar configuración transitoria de la subcodificación que vuelve usable, “hablable”, dicho código—, entonces, esa “identidad” puede mostrarse también como una realidad evanescente, como una entidad histórica que, al mismo tiempo que determina los comportamientos de los sujetos que la usan o “hablan”, está siendo hecha, transformada, modificada por ellos. (Echeverría, 2011: 31)

A partir de esta cita la crítica que se puede desarrollar al nexo entre identidad y arte latinoamericano, que se ha efectuado como lectura hegemónica, radica en la condición de representación histórica de esas identidades en términos artísticos, en el sentido de la interiorización y funcionalización del estado de código que a su vez permite la refuncionalización en las producciones artísticas de las relaciones de dominación que modelan la configuración cultural de América Latina.

Esta posición da paso a una relación dialéctica entre la producción artística latinoamericana y su historicidad como concepto, puesto que representa una comprensión móvil y no esencialista tanto del fenómeno artístico como de su dimensión histórica, superando el binarismo

desde el que se ha forjado: identidad-modernidad, centro-periferia, derivacionismo-autenticidad, particular-universal, moderno-popular, nacional-internacional, vanguardismo-tradición, etcétera. Al hacer saltar en la historia la determinación externa de la identidad que exige un correlato en la producción artística y que se encuentre con ella se supera a la vez el problema sobre la identidad que se resuelve al encontrarla o al eliminarla.

Bajo esta premisa es que consideramos que el arte latinoamericano es la representación estratégica de la producción artística de América Latina, que pone en diálogo las condiciones identitarias que lo prefiguran y que a su vez lo proyecta en el imaginario social. Esto último nos indica que para pensar al arte latinoamericano desde perspectivas identitarias móviles, como estados de códigos, es necesario pensar este nexos como una constante apropiación y abandono de las formas mediante las que se ha configurado históricamente.

Si tomamos esta perspectiva, resulta comprensible que la historia del arte latinoamericano desde esta identidad interiorizada en vez de ser un testimonio del desarrollo simbólico en lo visual de los distintos Estados-nacionales sea más bien parte del conflicto subyacente a esa historia, lo que a su vez le brinda posibilidades de dejar ser su corolario como espacio de dominio. Si la narrativa de conformación del Estado-nación latinoamericano se centra, desde el siglo XIX, en establecer una historia progresiva sobre su propio desenvolvimiento que confluye hacia la “identidad nacional” y que se representa en su “alta cultura”, en el siglo XX al ingresar el factor “mestizaje” como *leitmotiv* basal de ella, lo que se ha hecho es inmovilizar mediante la armonización de esas identidades el hecho fundamental del mestizaje mismo: el encuentro-choque entre opciones civilizatorias distintas (Echeverría, 2011: 30).

Si la historia del arte latinoamericano como extrapolación de la historia nacional del arte tiende a reflejar la narrativa nacional de la identidad, el nexos exploratorio de la identidad como producto del mestizaje cultural echeverriano alteraría necesariamente la forma de interpretación de esta historia porque pone al descubierto sus presupuestos ideológicos. Decimos esto por dos motivos: primero, porque la producción artística difiere de la historia que de ella se realiza, siendo la última una puesta en discurso de las posibilidades y condiciones de una obra para ser reconocida en tanto tal en el interior de ese relato y

que tiene, a su vez, como justificación última narrar su propia configuración histórica. Segundo, y derivado de lo anterior, porque la idea de mestizaje cultural desde Echeverría desmantela cualquier posibilidad histórica de considerar el “mestizaje biológico” como hecho fundante de la sociabilidad, que en América Latina ha sustentado una historia de exclusiones y subordinaciones, tanto hacia su interior como exterior.

Una propuesta de este tipo necesariamente carga un carácter “destructivo” (Sigüenza, 2015: 101) para la historia del arte latinoamericano, nacional o regional, debido a que se desmarca de los supuestos que la cimentan, al mismo tiempo que devela un sentido “propositivo” porque invita a pensar las categorías histórico-teóricas mediante las cuales se ha desarrollado hasta ahora. Así no existiría un arte argentino, mexicano, costarricense o, en última instancia, latinoamericano como reflejo de una identidad correspondiente a esas dimensiones culturales de la vida social, sino que se abre a las relaciones de interacción entre identidad y producción artística desde un punto de vista evanescente, que se corresponde con su propia historicidad y las maneras en que el código se re-articula espontánea y activamente (García, 2015: 257).

Esto último representa un desafío no menor para pensar de otra manera tanto la historia del arte en América Latina como la historia del arte latinoamericano. No se trata de encontrar la identidad que hace posible al arte latinoamericano o de expulsarla, sino que el ejercicio de interrelacionar arte e identidad en América Latina desde la perspectiva no esencialista que nos propone Echeverría debe, necesariamente, integrar ambos elementos a partir de las apropiaciones y traducciones culturales que la producción artística latinoamericana ha desarrollado en su interior a lo largo de su conformación moderna, las que se nos presentan codigofágicamente desde la aparición de América en el imaginario occidental.

Al posicionar el mestizaje cultural desde la perspectiva codigofágica que organiza basalmente una historia del arte latinoamericano “alternativa”, se establece una dinámica *de habla* de los productores, en la que se realiza una correlación de fuerzas entre el *habla del código* que se le impone y la funcionalización *en el uso* de dicho código por parte de los productores artísticos, por lo que resultaría imposible encontrar una sustancia transhistórica para situarse en el ámbito del “cuándo y dentro de qué límites” (García, 2015: 257) ese juego se ha realizado.

Esta última consideración nos exige, por tanto, abandonar el concepto de identidad como elemento externo que condiciona conceptualmente al arte latinoamericano como modulación en la historia del arte en América Latina, para trasladarla hacia un ámbito reflexivo interiorizado de las condiciones históricas en las que se desarrolla. Es un juego doble, donde tradición e innovación se despliegan a un mismo tiempo, y en el que el juego de de-sustancialización y re-sustancialización le permite al arte latinoamericano la salida de la trampa dualista, reconociendo a las polaridades como partes constitutivas de su construcción conceptual, no como narración ni como expresión de ellas, sino como su representación estratégica, como una funcionalización conflictiva de las mismas, donde el mestizaje cultural es el encuentro-choque que lo constituye interiormente como *habla* que se despliega.

Conclusiones

El “mirador” que nos provee Bolívar Echeverría (Arizmendi, 2014: 28) y que aquí hemos intentado delinear para una comprensión crítica de la historia del arte latinoamericano tenemos que considerarlo desde el punto de vista de una proposición a contrapelo de lo que hasta la actualidad se ha venido desarrollando. Consideramos que no es una propuesta fácil de visualizar y menos aún de realizar, dado que las condiciones en las que entra en juego son, precisamente, las teorías desde las cuales la historia del arte latinoamericano se ha construido.

Desde este punto de vista, la propuesta que podemos generar desde las ideas de Echeverría es una tensión con las formas en que las narraciones históricas del arte latinoamericano se han posicionado. En este sentido, las perspectivas que se abren con su potente andamiaje teórico nos llevan a pensar desde otras posiciones tanto a las historias nacionales del arte como a la regional, abriendo un abanico de posibilidades insospechadas.

A diferencia de cierto pensamiento contemporáneo sobre el arte latinoamericano y su historia que pretende ampliar su marco de comprensión mediante la generación de nuevas genealogías constelares (Ramírez, 2000: 24), la inclusión de nuevos artistas, obras o movimientos al canon o incluso a través de planteamientos como la simultaneidad

de las vanguardias a nivel global (Giunta, 2014: 20), las propuestas para la historia del arte latinoamericano desde el pensamiento de Echeverría nos permite plantear no otro canon, sino interrogar las condiciones bajo las cuales éste se conforma, cuáles son sus “leyes internas”, de qué manera se comporta y proyecta en el modo civilizatorio moderno capitalista, iluminando así sus puntos ciegos.

En síntesis, la teoría echeverriana de la identidad como estado de código permite una sospecha productiva de las categorías mediante las cuales se ha erigido la historia del arte latinoamericano. Si a esto le sumamos la tesis del mestizaje cultural en América Latina como encuentro-choque de proyectos civilizatorios, la historia del arte latinoamericano puede dejar de ser considerada como la narrativa en lo visual de la conformación del Estado nacional, o por lo menos dejar de ser uno de sus tantos justificativos ideológicos. Es en este aspecto crítico sobre la identidad, particularmente en América Latina, que Bolívar Echeverría tiene mucho que mostrarnos aún, como un pensamiento desestabilizador, como un autor que todavía falta por descubrir e integrar a las reflexiones sobre nuestra realidad cultural compleja, la que todavía a diez años de su muerte recién empieza su recorrido.

Referencias

- Arizmendi, Luis (2014). “Bolívar Echeverría: trascendencia para América Latina”, en Luis Arizmendi, Julio Peña y Lillo y Eleder Piñeiro (coords.), *Bolívar Echeverría. Trascendencia e impacto para América Latina en el siglo XXI*. Quito: IAEN.
- Bayón, Damián (1977). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila.
- Berrios, Pablo S. (2017). *Modos de representación e inserción de las artes visuales latinoamericanas: la crítica de arte y la curaduría (1960-2000)*. Tesis. Universidad de Chile.
- Echeverría, Bolívar (2018). *Las ilusiones de la modernidad*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2011). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Escobar, Ticio (1997). *El arte en los tiempos globales. Tres textos sobre arte latinoamericano*. Asunción: Don Bosco/Ñandutí vive.

- García, Isaac (2015). “De mestizaje a mestizaje. Notas sobre el concepto de mestizaje cultural en Bolívar Echeverría”, en Raquel Serur (comp.), *Bolívar Echeverría. Modernidad y resistencias*. México: ERA/UAM.
- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Manrique, Jorge A. (2006). “¿Identidad o modernidad?”, en Damián Bayón (relator), *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI/Unesco.
- Mosquera, Gerardo (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid: Exit.
- Morais, Frederico (1990). *Las artes plásticas en América Latina: del trance a lo transitorio*. La Habana: Casa de las Américas.
- Ramírez, Mari Carmen (2000). “Reflexión heterotópica: las obras”, en M. C. Ramírez et al., *Heterotopías. Medio siglo sin lugar (1918-1968)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rojo, Grínor (2001). “Notas sobre los nombres de América”, en *Atenea*, núm. 483, pp. 63-75.
- Sigüenza, Javier (2015). “Bolívar Echeverría y el carácter destructivo”, en Raquel Serur (comp.), *Bolívar Echeverría. Modernidad y resistencias*. México: ERA/UAM.
- Traba, Marta (1961). *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá: Ediciones Librería Central.
- Traba, Marta (1974). “La cultura de la resistencia”, en Fernando Alegría (comp.), *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila.

Teatralidad y puesta en escena: operaciones artísticas contemporáneas para pensar la agonía de la modernidad

Mauro Pehuén Rosas
y Lucía Sartino

La escritura de este texto tiene como origen el campo del arte en el cual los autores se inscriben y trabajan. Desde allí se arriba a las teorías de Bolívar Echeverría en torno al concepto de lo barroco, que excede a la historia del arte para desplazarse a otros campos y convertirse en una forma de definir a todo un proyecto de mundo de la vida social. Este trabajo propone establecer un análisis de obra donde se pongan en relación los conceptos de “teatralidad” y “puesta en escena” propios del barroco, precisamente del barroco latinoamericano, a partir de distintas producciones e intervenciones artísticas a monumentos y espacios realizadas en Argentina y Chile.

Los tres casos escogidos para el análisis propuesto son: en primer término, una intervención realizada en el mes de octubre de 2019 en el marco de las rebeliones sociales ocurridas en Temuco, Chile. Por otra parte, una obra de sitio específico realizada por el colectivo de artistas URS en el Museo Estación Cultural (MEC) de la ciudad General Fernández Oro, Río Negro, Argentina. Por último, una intervención al monumento de Julio Argentino Roca,¹ realizada en Argentina en el año 2012, en la ciudad de Bariloche por el artista Tomás Espina.

El criterio de selección responde a que estos diferentes procesos creativos se anclan en suelo contemporáneo, pero aluden a procesos políticos del pasado histórico que permiten una clave de lectura barroca latinoamericana, ya que implican un modo de resistencia, al mismo tiempo que proponen o inventan modos para la existencia.

¹ Alejo Julio Argentino Roca fue un militar y dos veces presidente de la Argentina entre los años 1880-1886 y 1898-1904. Para algunos fue el impulsor y artífice de la denominada “Conquista al desierto”. Para otros, ejecutor y responsable del genocidio moderno llevado a cabo en territorio patagónico.

En los casos seleccionados, se puede ver la clara intención de intervenir artísticamente un relato moderno-colonizador-legitimador de un proceso político y social ocurrido a uno y otro lado de la cordillera de los Andes a finales del siglo XIX. En estas intervenciones lo que prima es una intención de puesta en escena y teatralización de un nuevo relato que no busca obliterar ni borrar el objeto intervenido ni lo que éste representa, sino muy por el contrario, busca la convivencia en un espacio complejo, múltiple y mestizo de los diferentes significados, códigos y lecturas del pasado histórico. Al tiempo que denotan una perturbación característica de lo barroco.

Desde un tiempo a esta parte, el presente ruinoso de la civilización occidental pareciera haber mostrado su rostro más descarnado en la crisis surgida a partir de la pandemia de Covid-19. Sin embargo, esta última etapa agónica de la modernidad no es una novedad, sino que el virus sólo ha contribuido a visibilizar procesos ya iniciados y desarrollados con anterioridad en América Latina.

Desde el arte, precisamente desde lo que se ha denominado arte contemporáneo, como lugar de enunciación y materialización de estos procesos agónicos de crisis terminal del proyecto civilizatorio de la modernidad occidental, se sostiene que es posible establecer cruces y proponer nuevas lecturas. El arte señala, desde los márgenes, el fracaso de este proyecto. En las formas creativas se materializa la sabiduría barroca, aquella que es producto de tiempos furiosos y de catástrofe.

Caupolicán

A fines de 2019, atravesamos en los países de América Latina un mar revuelto de levantamientos sociales, golpes de Estado y crisis política. En este mismo año, en Chile se asistió a un estallido social generado en respuesta a las medidas económicas instauradas por el gobierno de Sebastián Piñera, las cuales responden a políticas neoliberales establecidas desde la última dictadura militar y mantenidas durante tres décadas, que enfatizan la desigualdad social a costa de represión y muertes.

En el marco de las protestas que se multiplicaron a lo largo del país, en la ciudad de Temuco, ubicada al sur en la región de la Araucanía, un grupo de manifestantes derribaron un monumento en homenaje

a Pedro de Valdivia, militar español que lideró la conquista de Chile. Este monumento se ubicaba en la Plaza de Armas, espacio público y punto neurálgico de las protestas. Una vez derrumbado, el grupo de manifestantes desmanteló las distintas extremidades de la figura de Valdivia, llevándose sus partes como trofeo. En una clara puesta en escena, colocaron la cabeza cortada de Valdivia en las manos del monumento a Caupolicán, un *toki* (líder militar mapuche) y símbolo de la resistencia de este pueblo originario, frente a los conquistadores españoles en el siglo XVI. La acción de resemantización teatral de estas representaciones nos conduce a pensar en lo que sostiene Bolívar Echeverría en torno al arte barroco:

La obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una “sustitución”, un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación. (Echeverría, 1998: 213)



Figura 1. Registro fotográfico de la intervención en el marco de las manifestaciones llevadas a cabo el día 29 de octubre de 2019.

El concepto de lo teatral resulta sumamente pertinente para abordar esta intervención. La representación, desbordada, se convierte en una *messinscena assoluta* liberándose de todo objetivo hacia la imitación del mundo y creando un mundo autónomo de códigos superpuestos. A la figura monumental de Caupolicán, representado en la prueba de fuerza que le dio leyenda, se le agrega la cabeza de su enemigo colgando en su brazo cual trofeo de batalla y a sus pies un claro mensaje de “nueva constitución o nada”. Por detrás acompaña la *wenu foye*, bandera del pueblo mapuche y una multitud que lo rodea.

Al igual que el teatro barroco donde distintas disciplinas convergen en una puesta en escena holística, en esta acción confluyen esta multiplicitad de códigos, en una escenificación tan teatral como efímera. Se desprende de toda finalidad imitativa, creando una legalidad propia, ya no pone en escena algo, sino que es simplemente escenificación. Se disuelven de este modo los términos de la representación haciendo cuestionable la legalidad del mundo real.

Resulta interesante mencionar que Temuco fue uno de los últimos bastiones de defensa mapuche frente a las invasiones españolas. En el contexto de la guerra de Arauco, en el año 1553, Caupolicán junto con Lautaro, otro *toki*, vencen a las huestes de Pedro de Valdivia en la batalla de Tucapel, en la que lo aprisionan y luego le dan muerte. A partir de este dato histórico, cobra sentido la intervención como una actualización simbólica de ese proceso de resistencia, a su vez que opera como acción estética y política en torno a estos dos monumentos.

En vinculación a los monumentos, Elizabeth Jelin, socióloga argentina, afirma que los mismos son vehículos de la memoria, marcas en los espacios públicos en los cuales se trata de dar materialidad a la memoria, con un significado político, colectivo y público.

Estas marcas territorializadas son actos políticos en, por lo menos, dos sentidos: porque la instalación de las marcas es siempre el resultado de luchas y conflictos políticos, y porque su existencia es un recordatorio físico de un pasado político conflictivo, que puede actuar como chispa para reavivar el conflicto sobre su significado en cada nuevo periodo histórico o para cada nueva generación. (Jelin, 1999: 102)

La memoria social se construye a partir de las luchas políticas. En el caso planteado opera un sentido de contramemoria. Por una parte, el monumento de Pedro de Valdivia es la materialización de la memoria de un proceso que afirma y legitima el proyecto moderno colonial en esos territorios. En términos de Echeverría opera la construcción de la hegemonía de un *ethos* realista, es decir, aquella variante frente a la realidad capitalista que enmascara la contradicción. Por su parte, la intervención al monumento es la concreción de otra memoria y otro *ethos* posible. La memoria de los invisibilizados y silenciados de ese proyecto moderno, que configuran ese otro *ethos*, es decir, barroco, que participa, pero no acepta el hecho capitalista, lo acepta como ajeno e inadmisibles.

Desmontaje

El segundo caso, se trata de una intervención realizada en el Museo Estación Cultural (MEC) de la ciudad General Fernández Oro, Río Negro, Argentina, por el colectivo de artistas URS conformado por los docentes y artistas Fabián Urban y Mauro Rosas y el antropólogo Fernando Sánchez.

Es interesante mencionar que el MEC surge como una resignificación del museo Doña Lucinda. En sus inicios este museo se constituyó desde los mismos parámetros museológicos que mantienen en su mayoría los museos regionales del Alto Valle de Argentina, sosteniendo en sus discursos una concepción histórica celebratoria de la denominada “Conquista al desierto”, y a la figura de los pioneros, como protagonistas fundadores de las ciudades de la región, invisibilizando el proceso de genocidio de las comunidades preexistentes y la ocupación territorial llevada a cabo por el Estado Argentino. La “Conquista del desierto”, como es sabido, fue la campaña militar realizada por la República Argentina entre 1878 y 1885, a través de la cual se conquistaron grandes extensiones de territorio que se encontraban habitadas por distintos pueblos originarios. En pos de la expansión de las fronteras territoriales en nombre del Estado nación, se incorporó al control de la República, una amplia zona de la región pampeana y de la Patagonia.

La obra de sitio específico *Desmontaje* surge como un ejemplo concreto de operaciones que desestabilizan el discurso hegemónico. Se entiende por obra de sitio específico una obra pensada para un determinado espacio que sólo en ese lugar y contexto cobra sentido.

Esta intervención se presenta como respuesta al relato presentado a partir de la colección de reproducciones fotográficas y objetos referidos a la expedición militar al río Negro que se encontraba en exhibición en este museo y que sostenían tanto en su contenido como en su montaje un relato teatral moderno colonial donde se inferioriza al indígena y se le muestra como trofeo de guerra. Las fotografías que ocupaban el espacio de las paredes de esta sala de museo mostraban a diversos grupos y familias de indígenas a través de un discurso visual de sometimiento en un doble sentido. Por una parte, se trata de un sometimiento a sus captores los militares, científicos y clérigos que conformaron la expedición militar; y, por otra parte, una dominación que inscribe sus cuerpos en un régimen de visibilidad técnico-científico (la fotografía) propio de la modernidad. Sin embargo, en ese sometimiento, el indígena “posa” ante esa cámara que lo objetualiza, pero esa acción es también un disimulo, una estrategia de supervivencia, de conservación de la vida.



Figura 2. Sala del MEC, previa a la intervención.



Figura 3. Sala del MEC, posterior a la intervención.

La intervención consistió en desmontar esas fotografías y objetos, pero dejando la huella de los mismos, los espacios en blanco en la pared, como indicios de que allí hubo algo que fue quitado. Esos espacios en blanco aún continúan acompañados por los epígrafes originales que titulaban las fotografías y objetos antes expuestos, es decir, conviven allí dos discursos de temporalidades y perspectivas diferentes que se interceptan en el vacío de la pared. *Desmontaje* se plantea como una obra que invita a pensar a ese espacio desde otras perspectivas, desde otras voces y relatos que han sido silenciados, rompiendo con la narrativa hegemónica de los museos regionales. Opera aquí, en términos de Echeverría, un *ethos* barroco, un espacio intersticial donde convergen dos lecturas diferentes y contradictorias de un mismo proceso histórico. Una lectura que responde a un discurso moderno colonial y otra que muestra las sombras de ese mismo discurso, a través de una operación poética y política.

La acción que le da forma a esta intervención, el desnudar las paredes de la institución museo, es la puesta en escena de una puesta en escena anterior, que durante mucho tiempo se constituyó como un relato fundante de un proyecto civilizatorio que respondió a una modernidad capitalista de rostro blanco. Es interesante pensar esta obra en clave barroca, tal como propone Echeverría cuando afirma que:

Puede decirse así que lo característico de la representación del mundo en el arte barroco está en que busca reproducir o repetir la teatralización elemental que practica el *ethos* barroco cuando pone “entre paréntesis” o “en escena” lo irreconciliable de la contradicción moderna del mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo). (Echeverría, 1998: 214)

Esta obra de sitio específico invita a la reflexión y al diálogo, pero desde otras narrativas posibles, por fuera del discurso hegemónico. La modernidad configura los museos como aquellas instituciones y espacios donde se legitiman los discursos acordes a los ideales propios del proyecto moderno. Con *Desmontaje* se genera una desobediencia y ruptura de los cánones establecidos de lo que debe relatar y ser un museo. A su vez, se genera un quiebre con los modos y las formas exhibitivas propias de estos espacios. Una sala “vacía” puede estar repleta de significados. Podemos también pensar este trabajo en términos barrocos como una representación estético cognitiva que en su gestualidad pone en tensión la esencia moderna de lo que una propuesta estética debe ser.

En su trabajo, que lleva por título “Pasados en presente. Intervenciones artísticas *site specific* que interpelan el canon”, María José Melendo sostiene al respecto:

Es la poética la que reconfigura al museo como institución y a sus formas exhibitivas canónicas, así como pone de manifiesto que todo proceso de referencia al pasado supone memorias en conflicto, subjetividades, anacronismos, que evidencian que el arte que las actualiza necesariamente está en presente y busca sacudir el polvo de lo establecido [...] (Melendo, 2017: 13)

Geometría sagrada

En línea con el discurso legitimador de la “Conquista al desierto” encarnado en salas de museo y monumentos, el tercer y último caso a presentar, nos lleva a la intervención realizada por el artista argentino Tomás Espina. *Geometría sagrada* es el título que llevó esta obra del año 2012 donde el artista intervino efímeramente el monumento



Figura 4. Registro fotográfico de la intervención.

ecuestre del general Julio Argentino Roca, emplazado en el centro cívico, corazón de la ciudad turística de Bariloche, Patagonia argentina. Espina fue invitado junto a otros nueve artistas por el Departamento de Artes Visuales del Ministerio de Cultura de la Nación para realizar intervenciones artísticas en la ciudad, en el marco del programa “In Situ”. La intervención de Espina consistió en construir un puente peatonal de madera por sobre el monumento mencionado, a partir del cual propuso una relectura de la forma de representación y el sentido histórico del representado desde otra perspectiva.

La construcción de monumentos ecuestres es una práctica artística habitual a nivel mundial, pero que presenta una marcada herencia occidental.

En su descendencia latina, *monumentum* significa “recuerdo”, “testimonio solemne”. La presencia de monumentos conmemorativos en el espacio público viene a mantener algo vivo que merece ser recordado y homenajeado de acuerdo con la mentalidad de la época o a la ideología imperante. (Fiel, 2013: 198)

De acuerdo con lo que sostiene Cecilia Fiel, el monumento a Roca encarna y simboliza una ideología muy clara y sin duda una de las más ominosas que existen en esta parte de la Patagonia argentina. En este monumento se manifiesta una clara intención de recordar y homenajear la figura de Roca y en consecuencia el proceso de exterminio a los pueblos originarios. Roca es el rostro visible del proyecto civilizatorio de la modernidad europea que llega a América Latina de la mano del modelo de Estado-nación construido sobre la violencia y la negación de la diferencia, bajo un concepto de cultura que homogeneizó a las sociedades eliminando y silenciando las alteridades. “[...] los monumentos públicos relacionados con hechos históricos son producto del siglo XIX y van de la mano de la ideología del nacionalismo” (Magaz, 2007 en Fiel, 2013: 198).

En vinculación a esta última cita es importante comprender que la ideología del nacionalismo no se circunscribe al tiempo del siglo XIX, sino que aún hoy tiene una fuerte presencia en la comarca andina donde se ubica la ciudad de Bariloche y otros espacios turísticos aledaños. Este posicionamiento ideológico entra en conflicto con los procesos de reafirmación territorial que desde hace algunos años vienen llevando a cabo los pueblos originarios, diezmados y despojados por los procesos de conquista.

El proyecto civilizatorio moderno es todavía un tema de disputa que se materializa en diversas manifestaciones que tienen como epicentro el centro cívico de la ciudad turística.

Sobre esta polaridad de posiciones es que el artista Tomás Espina planteó construir un puente peatonal para poder posicionarse junto a otros por encima de esa dicotomía fundamental que construyó el Estado nación argentino, la antinomia civilización/barbarie. A partir del cambio de perspectiva intentó desmontar el significado original de la representación y trascender esta contradicción constituyente, establecer una tercera posición que se ubique por encima del rencor acumulado en todas esas toneladas de bronce. Esta acción se realiza desde la afirmación, sin borrar ni negar la contradicción. Desde lo que sostiene Echeverría, este caso puede ser visto también en el marco de un *ethos* barroco, como una estrategia de supervivencia en la convivencia de perspectivas contrarias, donde convive sin anularse la multiplicidad.



Figura 5. Registro fotográfico de la intervención, desde una vista cenital.

Son circunstancias cuyo conjunto es diferente en cada situación singular pero que parecen organizarse siempre en torno a un drama histórico cuya peculiaridad reside en que está determinado por un estado de empate e interdependencia entre dos propuestas antagónicas de forma para un mismo objeto: una, progresista y ofensiva, que domina sobre otra, conservadora y defensiva, a la que sin embargo no puede eliminar y sustituir y en la que debe buscar ayuda ante las exigencias del objeto, que lo desbordan. (Echeverría, 1998: 47)

Esta intervención se enmarca y le da materialidad a ese estado de empate e interdependencia de polos contrarios, en una apuesta escenográfica que, así como el barroco, vive en la contradicción, produciendo una excedencia de sentido que pone en jaque la mirada normativista de la modernidad.

Para concluir la reflexión sobre esta última obra presentada, cabe mencionar lo que ocurrió en el entorno social y popular con la misma, que de alguna manera completó conceptualmente el trabajo de Espina. Faltando muy poco tiempo para finalizar la instalación definitiva

del puente peatonal, estallaron saqueos en la ciudad y la intendencia declaró el estado de sitio. El centro cívico fue rodeado por las fuerzas de seguridad que ordenaron el desmantelamiento inmediato de la estructura. El mismo artista decidió desacatar la orden y esa misma noche los manifestantes ocuparon el espacio público apropiándose del puente e instalando su campamento alrededor. La obra estuvo habitada durante el transcurso de un mes. Esta ocupación y apropiación espontánea de los manifestantes se convierte en una puesta en escena que revitaliza y desborda la propuesta inicial del artista, y pone en acto la tensión simbólica que Espina pretendía superar.

Como últimas reflexiones, resulta importante retomar los tres casos presentados y dar cuenta de que es posible extraer de ellos un parentesco y rasgos en común. Todos estos trabajos están atravesados por un profundo sentido de la teatralidad, diferentes puestas en escena como modos de resistencia ante un presente agónico. Estas intervenciones emergen a la luz de la caducidad del proyecto civilizatorio que estos monumentos y espacios representan, y que encuentran en este presente devastado que atravesamos un campo propicio para desarrollarse.

Tanto a la modernidad como a la historia occidental del arte, les han dictado su partida de defunción en infinidad de ocasiones; no obstante, con quiebres y rebrotes, se perpetúan. Ambos procesos, que forman parte de una misma construcción eurocéntrica, han sabido continuar su curso desde la agonía. Referirse a este estado pareciera indicar que en algún momento la modernidad gozó de vitalidad y plenitud. Sin embargo, es preciso afirmar que en lo que a América Latina se refiere, la barbarie civilizatoria del proyecto moderno siempre operó desde su rostro más nefasto. Por lo cual la frontera entre lo agónico y lo vital se diluye.

La crisis civilizatoria a la cual asistimos es de tal magnitud que en los lugares en apariencia fuertemente enmarcados en un *ethos* realista es donde se muestran las fisuras de un discurso hegemónico, occidental, blanco y cristiano. Se habilita de este modo a pensar desde una alternativa barroca que aflora y se presenta como una posibilidad de ordenamiento diferente del mundo de la vida. En aquellos países organizados bajo regímenes neoliberales, instituciones y espacios turísticos se cuele un *ethos* barroco donde los procesos creativos tienen la oportunidad de manifestarse como una sabiduría de la catástrofe,

nominar lo innominado y plantearse como posibilidad de ver que nada de lo que está dado por supuesto es así.

Referencias

- Echeverría, Bolívar (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2006). “El barroquismo en América Latina”, en *Vuelta de siglo*. México: ERA.
- Espina, Tomás (s/f). “Tomás Espina”. Catálogo del Museo Nacional de Bellas Artes, sede Neuquén, Argentina.
- Fiel, Cecilia (2013). “Representar y conmemorar: en torno a la masacre de Margarita Belén”, en *Estéticas de lo extremo*. Buenos Aires: Emecé.
- Jelin, Elizabeth (2001). “Exclusión, memoria y luchas políticas”, en Daniel Mato (comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Clacso.
- Melendo, María José (2017). “Pasados en presente. Intervenciones artísticas site specific que interpelan el canon”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Filosofía de la Historia*. Buenos Aires.

Racismo y mirada: imágenes de la *blanquitud*-imágenes mercancía

Karolina Romero

En el texto *Imágenes de la blanquitud*, Bolívar Echeverría plantea —de acuerdo con la noción de *ethos* histórico como “un comportamiento y un carácter”—,¹ el tema de la constitución de subjetividades en la modernidad capitalista como prácticas concretas que interiorizan “formas de organización de lo social”. Así, Echeverría (2010: 64) propone pensar las “imágenes de la *blanquitud*” como aquellas donde es posible reconocer “la presencia de una interiorización de un *ethos* histórico capitalista”. Es decir, las imágenes de la *blanquitud* implicarían prácticas que modelan, o ponen de manifiesto, un comportamiento social acorde a los requerimientos del capitalismo.

De acuerdo con lo anterior, planteamos la importancia y pertinencia de indagar en qué tipo de imágenes actuales, de los medios masivos de comunicación, se puede explorar y cuestionar aquello que Echeverría llama *blanquitud*. Así, el presente trabajo tiene como objetivo analizar la imagen de la actriz mexicana, Yalitza Aparicio, en el video musical de la cantante Mon Laferte *Plata ta tá* (2019), desde una perspectiva que problematiza su relación con la mirada, el racismo y la representación de otredad.

Echeverría denomina *blanquitud* a un comportamiento, un tipo de subjetividad que requiere la modernidad capitalista para asumir la vida práctica, es decir, las exigencias que configuran al ser humano moderno.² Estos rasgos identitarios, conforman comportamientos

¹ “Ubicado lo mismo en el objeto que en el sujeto, el comportamiento social estructural al que podemos llamar *ethos* histórico puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida” (Echeverría, 2000: 37).

² Partiendo de una discusión con los postulados de Max Weber, respecto al “espíritu del capitalismo”, Echeverría señala: “la identidad humana propuesta por la mo-

concretos que interiorizan modos de ser, los mismos que se actualizan de acuerdo a las necesidades históricas que el sistema moderno capitalista requiere.³ De este modo, Echeverría define *blanquitud* como un “rasgo identitario-civilizador”: la “visibilidad de la identidad ética capitalista”⁴ (Echeverría, 2010: 62).

En este sentido, el autor destaca en su planteamiento que la *blanquitud* comprende el “reconocimiento de un ‘racismo’ constitutivo de la modernidad capitalista, un ‘racismo’ que exige la presencia de una *blanquitud* de orden ético o civilizador como condición de la humanidad moderna” (Echeverría, 2010: 58).

No obstante, dicha presencia no tendrá que ver, en la actualidad, con la blancura étnica, exclusivamente, pues, la *blanquitud* se manifiesta en rasgos identitarios que “sirven de criterio para la inclusión o exclusión de los individuos singulares o colectivos en la sociedad moderna” (Echeverría, 2010: 64).

En su ensayo, Bolívar Echeverría, analiza la representación de cierto tipo de individuos que encarnan las características visibles de la *blanquitud* —en los casos de la pintura flamenca del siglo xv y xvi, las imágenes de Michael Jackson y la propaganda nazi—: rasgos, composuras, apariencia corporal, poses, es decir, disposiciones del cuerpo que construyen demostraciones de “buen comportamiento”.

La identidad “realmente existente” consiste en el conjunto de características que constituyen a un tipo de ser humano que se ha construido para satisfacer al “espíritu del capitalismo” e interiorizar plenamente la solicitud de comportamiento que viene con él” (Echeverría, 2010: 58).

³ Así, por ejemplo, el autor señala que el tipo de comportamiento actual de la modernidad capitalista se constituye en el “American Way Life”. “En la época del mundo ‘globalizado’, el ‘americanismo’ se ha impuesto como la ‘identidad franca’ o mínimamente universal que deben compartir todos los habitantes del planeta en la medida en que aspiran a ser usuarios adecuados de los bienes modernos, a participar de la vida ‘civilizada’” (Echeverría, 2010, 88).

⁴ Echeverría explica: “El rasgo identitario-civilizador que queremos entender por *blanquitud* se consolida [...] sobre la base de la apariencia étnica de la población europea noroccidental, sobre el trasfondo de una *blancura* racial-cultural” (2010: 60). Para el autor, no obstante, la condición de blancura para la identidad moderna pasó a convertirse en una condición de *blanquitud*, al permitir que el orden étnico se subordinara al orden identitario. Ésta es la razón por la que los individuos de color pueden obtener la identidad moderna demostrando su *blanquitud*.

Este trabajo intenta plantear un diálogo con el pensamiento de Echeverría, preguntándose acerca de la relación entre mirada y *blanquitud*, es decir, partiendo de la idea de que la interiorización de un modo de ser moderno soporta prácticas que involucran también modos de ver, es decir, pensar la construcción social de la mirada como parte de esos modos de ser y de sentir que constituyen las configuraciones del ser moderno en la actualidad.

En este sentido, para pensar la relación entre mirada y *blanquitud* es necesario resaltar que el campo de la cultura visual enfatiza en el campo social de lo visual, teniendo en cuenta que, como lo plantea el teórico W. J. T. Mitchell (2014), el campo de lo visual no es un subproducto o reflejo de la realidad social, sino un constituyente de ella, entendiendo, de esta manera, que la imagen media relaciones sociales.

De este modo, el presente ensayo propone que las *imágenes de la blanquitud* implican, necesariamente, *miradas de la blanquitud*. Para esto, la siguiente propuesta analiza la imagen de la actriz indígena mexicana Yalitza Aparicio, en el video musical de la cantante Mon Laferte, preguntándose de qué manera la imagen de la actriz se configura a través de una mirada que le impone la presencia de una *blanquitud* como condición de ser moderna, estableciendo, de este modo, un tipo de representación constituida en un racismo de la mirada.

Para plantear dicha discusión es necesario ubicar la imagen de Yalitza Aparicio en el contexto de la cultura visual contemporánea, tomando en cuenta su circulación dentro de regímenes visuales y modos de ver a las mujeres indígenas en los medios masivos como el cine, la televisión, la producción de imágenes y las prácticas visuales en América Latina y el mundo globalizado. Por otra parte, el modo de ver que se instituye en la *blanquitud* se relaciona con la problemática de representaciones de indígenas vinculadas con la construcción de la otredad,⁵ desde la visión hegemónica moderno-occidental, es decir, como prácticas discursivas históricamente situadas.

⁵ Al respecto, Echeverría señala que la *blanquitud* pasó a ser co-determinante de la identidad moderna como una identidad civilizatoria, una condición imprescindible en la constitución del individuo moderno y, en consecuencia, a “relegar en principio al ámbito impreciso de lo pre, lo anti o lo no-moderno (no humano) a todos los individuos singulares o colectivos que fueran de “color” o simplemente ajenos, “no occidentales” (2010: 61)..

En el video de la cantante Mon Laferte⁶ se trata de mostrar a Yalitz Aparicio como una imagen de la lucha feminista (alusión al pañuelo verde que porta como símbolo de la lucha por el derecho al aborto en América del Sur), en medio de una escena que recrea un “cacerolazo”. No obstante, la imagen de Yalitz termina siendo parte de una supuesta inclusión, que sigue reproduciendo racismo, al ser utilizada para mostrarla como imagen de mujer moderna.

Esta contradicción se funda en dos aspectos que conforman la imagen de la actriz, mencionados anteriormente, y que se analizarán a continuación: la presencia de una condición de *blanquitud* y el racismo de la mirada.

Sobre el primer aspecto, se puede decir que la representación de Yalitz Aparicio como mujer moderna, siendo parte de una manifestación, un “cacerolazo”, está construida bajo un punto de vista que, siguiendo la estética fragmentaria del videoclip, incorpora tres características que componen el personaje: la ciudad y su vínculo con la libertad, lo nuevo que rompe con el pasado y el individualismo.⁷

El escenario del video está situado en un barrio popular de alguna ciudad en América Latina (se muestra un paisaje con casas pintadas con colores encendidos, edificadas sobre una colina, una encima de otra, la imagen de la virgen de Guadalupe, calles y escaleras angostas), y hace referencia a las protestas sociales que tuvieron lugar en Chile, a finales del año 2019. Yalitz forma parte de un grupo de jóvenes que acompañan a Mon Laferte, quien encabeza la manifestación, y adquiere un rol protagónico, puesto que se encuentra ubicada a lado de la cantante, en primera fila, en medio de la protesta, y se muestran, a lo largo del video, varios primeros planos de su rostro, planos medios y enteros de ella.

⁶ Cantante chilena de cumbia y reguetón, sus letras se caracterizan por su contenido de protesta social. En este video, hay una intención, por parte de la cantante, de llevar al ritmo del reguetón, criticado por sus letras mayoritariamente sexistas en el mercado de la música, un mensaje de contenido de protesta social.

⁷ Bolívar Echeverría (2010), en el texto “Definición de la modernidad”, señala que el ser moderno se caracteriza por un conjunto de comportamientos en la vida social que se fundan, entre otros, en la idea de novedad, en el espacio de la ciudad como liberador y el individualismo.

La presencia de la actriz mexicana, en el video, tiene el objetivo de representar la diversidad cultural de América Latina, así como símbolo de las luchas sociales de los pueblos originarios. No obstante, más allá de esa representación estereotipada, este análisis destaca la importancia de pensar que la construcción de mujer —indígena— moderna trae consecuencias sobre la manera en que está siendo colocada para ser mirada, justamente, en su calidad de “otra”, dentro del mercado de las industrias culturales como el reguetón.

En este sentido, la caracterización de su personaje con la ciudad como escenario de fondo, el vestuario de joven “rebelde” y a la moda para asemejarse a la cantante, el mensaje de revolución y cambio que trae consigo la lucha social, y, por último, la forma en que la cámara resalta su individualidad, con primeros planos, componen la condición de *blanquitud* del personaje. Sobre este último punto, resulta importante el hecho de que, aunque Yalitzza forma parte del grupo de bailarinas que se encuentran alrededor de la cantante, se la ve sola, no integra parte del grupo, la cámara necesita resaltar su individualidad para mostrarla en calidad de espectáculo: Yalitzza debe parecer moderna, en la medida que se parezca a la cantante, pero a la vez la cámara busca la diferencia. De esta manera, se configura como una imagen de la *blanquitud* porque está obligada a demostrar su parecido, su “civilidad” (joven, urbana, militante y feminista); sin embargo, contradictoriamente, la cámara al tratar de hacerlo, la muestra como espectáculo del “otro”.

Cabe recalcar que el análisis propuesto no intenta caer en esencialismos, pretendiendo que habría una manera apropiada de representar a las mujeres indígenas en la actualidad (tampoco quiere decir que una mujer indígena no puede aparecer en un video de reguetón). El problema radica en que este tipo de representación pone en evidencia la exigencia de una *blanquitud* para participar del mercado de productos culturales, una supuesta inclusión siempre y cuando favorezca al mercado. En este sentido, se puede decir que la relación entre mercado y *blanquitud* reproduce imaginarios exotizantes que están vinculados, por ejemplo, con la celebración de la diversidad cultural afirmada en la folclorización de las identidades indígenas, o la representación de pueblos originarios que conviven “armónicamente” con la vida moderna, muy funcional para el mercado del turismo y reproducidos en los medios masivos.



Yalitza Aparicio. Video musical Mon Laferte, “Plata ta tá” (2019).

La segunda parte de este trabajo propone un diálogo, un encuentro conflictivo, entre la imagen de Yalitza Aparicio, en el video analizado, con una fotografía de una mujer indígena, en medio de las protestas ocurridas en Quito, en octubre de 2019, del fotógrafo David Díaz, la cual tuvo una amplia circulación —“viralización”— a través de las redes sociales a nivel internacional.

En una primera instancia, se podría argumentar que la imagen de Yalitza Aparicio, en el video de Mon Laferte, corresponde a la parodia de la fotografía de la mujer indígena en las protestas de Quito. La imitación, la copia, el pastiche, como práctica característica del posmodernismo —la lógica cultural del capitalismo tardío, en palabras de Jameson—, la estética del videoclip y la representación del otro, ponen en evidencia la capacidad de mercantilización, el poder del mercado de traducir todo aspecto de la vida social a términos de espectáculo, en este caso, la imitación de una protesta en contra del mismo sistema dominante.

No obstante, este montaje, a la manera de Didi-Huberman, tiene como propósito profundizar en el análisis de la construcción de la mirada, del modo de ver, siguiendo la idea respecto a que ver una imagen es ver lo que otro vio (Didi-Huberman, 2012). Este acercamiento explora,



Mujer indígena de la provincia de Cotopaxi durante protestas en Quito (David Díaz, 2019).

críticamente, la relación entre ambas imágenes, teniendo en cuenta que entender que una imagen interioriza una forma de mirar, requiere reconocer la dimensión histórica en la conformación de la mirada; es decir, el montaje, implica preguntarse por el encuentro entre lo mirado y el que mira. Precisamente, el siguiente ejercicio intenta indagar qué tipo de encuentro entre miradas concierne a la *blanquitud*.

La noción de montaje permite proyectar interrogantes y contraposiciones a partir de la relación entre las dos imágenes expuestas. Así, por ejemplo, en el video musical, el encuentro entre miradas se basa en la afirmación de la *blanquitud*, es decir, en confirmar la presencia civilizada y moderna de la actriz. En este sentido, la tensión entre ambas imágenes despliega, precisamente, la posibilidad de discutir la mirada de la *blanquitud*, en términos de lo que el estudioso Joaquín Barriandos (2011) denomina “colonialidad de ver”, refiriéndose a un tipo de violencia epistémica que comprende una “imagen-archivo” de la otredad fundada en el racismo epistemológico del sistema capitalista moderno-colonial.

No obstante, se debe reconocer que este acercamiento abre un debate de fondo vinculado con la posibilidad de poner en diálogo

los postulados de Bolívar Echeverría, respecto a la *blanquitud*, con el pensamiento decolonial donde se inscribe el autor Barriendos. En este trabajo se discute este posible diálogo a partir de la idea de que la *blanquitud*, en tanto modo de ver fundado en el racismo constitutivo de la modernidad capitalista, tiene cierta coincidencia con la idea de la “colonialidad del ver”, la cual define la “mirada colonial” como un régimen visual eurocéntrico, mercantil-capitalista y racializador (Barriendos, 2011).

Por otro lado, mientras Barriendos se refiere, exclusivamente, a la construcción de un régimen visual de la otredad desde el pensamiento moderno-colonial, Echeverría plantea la *blanquitud* como un comportamiento civilizatorio que determina la inclusión o exclusión de sujetos en la sociedad moderna, acorde a los requerimientos del capitalismo, lo cual se relaciona, de cierto modo, con la idea de racismo epistémico de Barriendos. Así, se podría decir que la “matriz visual de la colonialidad” forma parte del modo de ser que se instaura en la *blanquitud* como matriz de comportamiento de la modernidad capitalista.

En este sentido, la cuestión sobre la constitución de subjetividades en la modernidad capitalista que desarrolla Echeverría, encuentra un diálogo con el argumento de Barriendos, en cuanto se plantea el problema respecto al racismo como elemento categórico en la configuración de la vida social de la modernidad. De este modo, se puede definir la *blanquitud* como una forma de ver constituida a partir de un racismo de la mirada.

Asimismo, la noción de “colonialidad del ver” permite entender la relación entre la condición de *blanquitud* y la construcción de “buen salvaje”. Para Barriendos, la construcción del “buen salvaje”⁸ forma parte de un modo de ver al “otro” que arrastra procesos de inferiorización racial y epistémica. En este sentido, la imagen de Yalitza Aparicio se inserta en una “matriz visual de la colonialidad” dado que se configura, por una parte, como espectáculo del “otro” que ha sido integrado correctamente al mundo moderno civilizado, y, por otra, pone en evidencia la re-actualización y persistencia de la “colonialidad del ver” en el consumo global de la diversidad cultural.

⁸ El autor señala que el “buen salvaje” sería aquella imagen del “otro” como aliado que se integra a la vida moderna, en contraste al “mal salvaje” que sería aquel que se resiste a ser civilizado, asociado a la imagen del caníbal (Barriendos, 2011).

Así, el ejercicio del montaje propuesto permite explorar, partiendo del choque conflictivo entre ambas imágenes, el encuentro entre miradas que expone la *blanquitud*. Como se ha visto, el modo de ver que configura la *blanquitud* está atravesado por el racismo, a partir de una mirada clasificadora, conducida por un criterio de inclusión o exclusión.

La segunda fotografía, por su parte, expone y hace visible, justamente, el encuentro entre lo mirado y el que mira, de modo que la imagen irrumpe para mostrar la *implicación*⁹ —“pequeña chispa de azar, de aquí y ahora”, como lo advierte Benjamín— de las miradas, de los sujetos y del tiempo. En este sentido, la fotografía de Díaz escapa de la mirada clasificadora de la *blanquitud* porque no busca afirmar la otredad en términos de espectáculo, sino que busca capturar el encuentro bajo otro modo de ver. Así, la mirada del fotógrafo logra cuestionar la “matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado” (Barriendos, 2011: 15), por lo que el acto de mirar y ser mirado no se enmarca en una relación de explotación y racialización.

Asimismo, el contraste entre ambas imágenes hace visible, por medio del montaje, el cruce de miradas que comprende a cada una de las fotografías, una compleja yuxtaposición de formas de mirar (Ardèvol, 2004) —como señala Elisenda Ardèvol—, es decir, las relaciones entre fotógrafo-espectadores-sujetos retratados. Estas relaciones se establecen, ciertamente, por el contexto de producción de cada una de ellas, pero al ponerlas en diálogo se puede advertir la manera cómo las prácticas visuales, y las miradas de los fotógrafos, están insertas también en distintos regímenes visuales de producción, circulación y valor de las imágenes.¹⁰

⁹ En el texto “Arde la imagen”, Didi-Huberman apunta sobre la definición que hace Benjamin de la fotografía como “una experiencia y una enseñanza”: “Estar en el lugar, sin duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, *implicado*. Y aún más: quedarse, permanecer, habitar durante un cierto tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer de esa duración una experiencia” (Didi-Huberman, 2012: 28; cursivas en el original).

¹⁰ Por ejemplo, se podría pensar qué tipo de valor pueden adquirir dichas imágenes dentro de distintos circuitos de circulación. Una quizá tendrá que ver con el valor de autoría del fotógrafo —propiedad intelectual— y su valor comercial dentro del

Con todo lo expuesto, las ideas desarrolladas a partir del montaje muestran las contradicciones y complejidades que abarca el encuentro entre lo mirado y el que mira, entendiendo que, en cuanto formas de lo sensible, las imágenes conciernen prácticas concretas dentro de condiciones reales de existencia. De este modo, a la par de sus divergencias, se puede pensar el vínculo entre ambas imágenes en relación con la apropiación de la fotografía de la mujer indígena en Quito, la cual se inscribe en la circulación masiva de imágenes en el capitalismo global y expresa, quizá, la necesidad y obsesión, en las prácticas visuales actuales, de que todo sea una imagen.

Por otra parte, discutir la dimensión política de estas imágenes corresponde, precisamente, a la pregunta sobre la relación con la mirada que éstas articulan. Al respecto, cabe mencionar las ideas de la autora Hito Steyerl (2016), en cuanto a que lo político, en el consumo y circulación masiva de imágenes actual, tiene que ver, precisamente, con la “transitoriedad de la copia”. En este sentido, lo político, en el caso de la fotografía de la mujer en Quito, no tendrá que ver con su valor de “original”, sino en su calidad de contra-información y su correlación con la historia —de las miradas— y memorias de levantamientos indígenas y luchas sociales contra el sistema colonial-capitalista en América del Sur.

Por último, siguiendo la idea de “colonialidad del ver”, y su relación con el racismo de la mirada, se puede decir que la condición de *blanquitud* que acarrea la imagen de Yalitza Aparicio despliega un tipo de práctica que se podría definir como “mirada extractiva”.¹¹ Dicha “mirada extractiva” sería aquella que persigue la valorización del valor de la acumulación capitalista, instalando una visualidad-cosificación. Una mirada del saqueo, donde el proceso de mirar y ser mirado está mediado por una relación de explotación y violencia: una imagen mercancía.

En consecuencia, se puede decir que las imágenes de la *blanquitud* constituyen un tipo de relación con la mirada. Dichas imágenes al-

circuito de agencias de noticias; la otra, por su parte, podría tener que ver con el valor comercial dado por la imagen de la actriz que aparece en la fotografía.

¹¹ La idea de “mirada extractiva” la tomo de la autora Macarena Gómez-Barris en la conferencia: “Zonas extractivas: ecologías sociales y visuales en América Latina”, presentada en el I Coloquio Internacional Visualidad y Poder, realizado en la Universidad Andina Simón Bolívar en octubre de 2020.

bergan y movilizan regímenes visuales articulados desde una visión racializadora, excluyente y cosificadora.

Para finalizar, cabe señalar que las aportaciones de estudiosos de la imagen, desde distintas perspectivas, en este trabajo, han contribuido para pensar las potencialidades e importancia de la noción de *blanquitud* y su relación con la mirada como parte de la constitución de subjetividades en la modernidad capitalista, así como poner en cuestión su pertinencia para reflexionar sobre las configuraciones y prácticas del capitalismo cognitivo y el consumo global de la diversidad cultural.

Como hemos visto, pensar la relación entre mirada y *blanquitud*, a partir de la crítica a la modernidad capitalista, comprende el análisis de las formas de lo sensible como formas de subjetivación (modos de ser, hacer, sentir, ver), poniendo en discusión las tensiones de la invasión de la forma mercantil homogeneizante y abstracta sobre la vida social, así como las prácticas, contradicciones y políticas que promueve la *blanquitud*, en tanto modo de ver.

Referencias

- Ardèvol, Elisenda (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: UOC.
- Barriandos, Joaquín (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, en *Nómadas*, núm. 35. Bogotá.
- Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve.
- Echeverría, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- Echeverría, Bolívar (2001). *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial.
- Echeverría, Bolívar (2010). *Modernidad y blanquitud*. México: ERA.
- Mitchell, W. J. T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Mexico: Cocom.
- Steyerl, Hito (2016). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Educación artística superior en contexto del sur latinoamericano. Estrategias metodológicas en tono barroco

María Ayelén Sepúlveda
y María Celeste Venica

Escribimos este texto como trabajadoras de la educación del nivel terciario, pensando la construcción del conocimiento y específicamente de la enseñanza en las instituciones de arte a nivel terciario/universitario, es decir, en espacios de formación de formadores.

Nos ubicamos en un lugar de enunciación desde dónde pensar la educación artística académica, en Neuquina-Argentina-Latinoamérica, desde la Cátedra de Proyectual. Por estos lares, comúnmente se instala una mirada totalizadora del arte y la educación que no da lugar a otras cosmovisiones. Mirada que busca imponerse como producto de la modernidad. En este sentido, este trabajo intentará aportar modos particulares de pensar la enseñanza artística, preguntándonos por las representaciones hegemónicas para dar lugar a otros modos de mirar, producir arte y aprendizajes.

Son varios los conceptos que resultan interesantes revisar: lo “universal”, la “autonomía del arte”, la rígida “formación disciplinar”, la mirada de la “historia del arte cronológica” —causal, evolutiva, en sentido racionalista y cientificista. Y, por supuesto, el concepto de belleza que en las academias sigue estando vigente y vinculado al ideal clásico, al genio creador, entre otros.

Creemos que la mirada crítica y política van de la mano de los contenidos a enseñar. No hay conocimiento ni valores en abstracto. Dice Edelstein: “la adopción por el docente de una perspectiva axiológica, ideológica [en el sentido de visiones del mundo], incide en las formas de vinculación con el conocimiento [y en las relaciones estudiante-docente, agregaríamos] cuya interiorización se propone y, por lo tanto, también tiene su expresión en la construcción metodológica” (1996: 85).

Los docentes deberíamos asumir y hacer visible nuestra mirada del mundo en la selección de contenidos y metodologías, en el cuestionamiento del saber supuestamente “acrítico” u “objetivo” con el que nos formamos. Pero, además, pensamos que es necesario interpelarnos desde las propias prácticas y repensarnos colectivamente, generando espacios de socialización donde se hagan visibles diferentes ópticas.

Así, intentaremos analizar, desde nuestra experiencia en el aula, algunos conceptos de Bolívar Echeverría que ponen en tensión nuestra práctica educativa: “la representación absoluta”, “el valor de uso y valor de cambio”, “el mestizaje”.

La modernidad que analiza este autor, nos ocupa en tanto modo de sistematizar la transmisión de conocimiento. El campo educativo desarrolla entonces dispositivos que permiten llegar a todos de modo homogéneo y “eficaz”; presuponiendo un conocimiento universal y uniforme. Estos principios dados en la educación en general se reproducen en la educación artística en particular.

En el siglo XIX se institucionaliza la formación docente a través del desarrollo de los sistemas educativos europeos, debido a la preocupación de la trasmisión de los saberes en la profesionalización de la tarea docente y su método, incorporándose en la vida productiva. Las artes, tempranamente, se añadirán en la estructura básica del currículum y no serán ajenas a ese contexto. Parecería que más allá de las corrientes de pensamiento a la que se suscriba, aun desde miradas críticas, no hay auténticos programas de sustitución de ese modelo educativo en la educación formal en Latinoamérica.

Pensamos las escuelas como productos de la modernidad, instituciones en las que habitan las contradicciones o ambigüedades propias de las formas políticas del capitalismo moderno. En ellas coexisten al menos dos temporalidades que entran en tensión: el tiempo cotidiano, el que repite una existencia conservadora de rutinas consensuadas y conocidas y, por otro lado, una temporalidad innovadora, entendida como “catástrofe”, donde se pone en cuestión lo conocido y se da lugar a la posibilidad de experimentación (Echeverría, 2011). Asimismo, en nuestras instituciones conviven discursos y prácticas que responden y reproducen, en diferente medida, los cuatro *ethes* históricos modernos:

Podemos identificar ciertas actitudes que responden al *ethos* realista, romántico y clásico, en el protagonismo y la jerarquía que

presenta en los estudiantes, y del propio sistema de acreditación, la calificación numérica antes que la puesta en valor de la transformación que supone el proceso de aprendizaje. Esta falta del *ethos* barroco se reafirma en otras actitudes, dispositivos (espaciales, arquitectónicos, relacionales), normativas, *habitus* de nuestras instituciones educativas. El predominio del esfuerzo personal meritocrático (antes que los trabajos colectivos), para cumplir con los planes de estudio en los plazos establecidos e insertarse competitivamente en el mercado de trabajo; el acceso a mejores puestos mientras mayor puntaje y títulos se tenga en el currículum; la existencia en la formación, de mayor carga horaria de las asignaturas que abordan la lecto-escritura, el cálculo y las ciencias naturales, antes que las disciplinas artísticas; la organización de la vida institucional en horarios y cronogramas que no responden a tiempos biológicos; la sumisión del tiempo de esparcimiento al tiempo “productivo” de clase, la estructura institucional basada en acciones y formas burocráticas que condicionan los cuerpos y la vida cotidiana dentro de las escuelas, la inexistencia de mobiliario ergonómico en las instituciones que den ganas de habitar los espacios y permanecer en ellas, etcétera.

Sumado a esta situación, en nuestra escuela de arte neuquina, en los primeros años de las carreras de artes visuales, la base de la enseñanza está fuertemente centrada en el aprendizaje técnico, de transformación de materiales para la producción de objetos artísticos, propia de las formas de enseñanza de la academia moderna. El tiempo institucional y recursos se destina mayoritariamente a resolver problemas administrativos que permiten una rápida titulación, antes que trabajar en torno a discusiones político-pedagógicas que pongan en el centro los propósitos formativos de la educación artística y la construcción de proyectos institucionales emancipadores.

Algunas de estas realidades que atravesamos nos motivaron a retomar la importancia que Echeverría (1998) le da al “valor de uso” como posibilidad de emancipación y resistencia. Este concepto nos permite trazar una relación directa entre la educación entendida como “forma natural de reproducción social” y la educación como “valor de uso valorizándose” o como acumulación (Chávez, 2015). Esto nos llevó a problematizar en torno al doble valor de los procesos de enseñanza-aprendizaje involucrados en la construcción del conocimiento académ-

mico: en primer lugar, como forma de acreditación (valor de cambio) y, en segundo lugar, como formación (valor de uso).

En relación con ello, y siguiendo a Miguel Santos Guerra (2003), encontramos que lo que nos motiva dentro del aula es la construcción del aprendizaje formativo como valor de uso, priorizando la construcción de sentido, la relevancia y significancia del aprendizaje, la motivación y el interés que genere en los sujetos involucrados, antes que priorizar el valor de cambio como “calificación o nota numérica”.

Nuestro sistema educativo actual se centra en los títulos de grado como forma de acreditación de saberes y principal acceso al sistema laboral. Nosotras ponemos en duda que el título y el puntaje sean los únicos legitimadores del saber. Consideramos a los procesos de enseñanza-aprendizaje como travesías y no sólo como destino, dando prioridad a los procesos de construcción del conocimiento antes que a los productos finales. En nuestras propuestas pedagógicas damos lugar a la intuición y la descentralización de la razón, haciendo del azar y la intuición invitadas especiales en las experiencias dentro del aula, motivando el deseo y el gusto por el aprendizaje y la investigación.

Antes hablamos de los *ethe* modernos como parte constitutiva de las escuelas, pero y ¿el *ethos* barroco? Pues bien, esta otra actitud moderna subyace en algunas prácticas de enseñanza-aprendizaje que se cuelean, a veces clandestinamente y sin permiso, dentro de los espacios curriculares. Consideramos que al trabajar en clave barroca, en el sentido de Echeverría, planteamos una metodología disruptiva de trabajo.

Ejemplificamos con actividades realizadas desde la cátedra (en el aula) y con una experiencia de extensión hacia el campo de la producción artística en el año 2019.

1. Una de las actividades planteadas a nuestras estudiantes fue la siguiente consigna, donde les preguntamos: “¿Con cuál obra de arte representarías lo aprendido hasta aquí? ¿Cuál sería la artista, filósofa, crítica, historiadora, personaje, superhéroe, etcétera, que represente lo aprendido? ¿Qué nombre le pondrías a la experiencia de este trayecto curricular de aprendizaje? ¿Cuál sería la sensación que podrías asociar a esta experiencia? ¿Podrías aportar otra/s categorías?”

Las anteriores preguntas eran un ejercicio para el coloquio de cierre del primer cuatrimestre. Al plantearles nuevos criterios de evaluación

descentrados de las formas tradicionales de acreditación, los estudiantes pudieron crear nuevas conceptualizaciones con base en la vinculación de imágenes, textos y definiciones que seleccionaron de otras áreas o campos del conocimiento para referirse a la experiencia en los cursos. Con lo cual reafirmamos la posibilidad de que el espacio de evaluación sea una instancia más de formación. Lejos de la calificación tradicional, los estudiantes pusieron palabras e inventaron asociaciones que dieron cuenta de su proceso, operando de manera semejante a los modos de concepción de una obra de arte.

2. El segundo ejemplo, que entendemos barroco, es una experiencia de extensión educativa de la cátedra hacia el campo del arte, donde participamos constituyendo el “Colectivo Aprendices LC” en la Bienal de Arte Neuquén Contemporáneo 4, con un trabajo artístico pedagógico colaborativo. La propuesta consistió en intercambiar los roles de artista/espectador y docente/alumno, para dar lugar a que ambos se asuman como creador o inventor, indistintamente. El carácter del proyecto fue siempre colectivo, performático y relacional, organizándose en tres etapas. Etapa 1. Encuestas en la feria para resolver objetos a intervenir y dinámica del taller. Etapa 2. Taller de intervención y modificación de objetos, en la feria —en la vía pública— con transeúntes. Etapa 3. Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, sede Neuquén, con el resultado de los talleres. Escenificación de objetos construidos colectivamente.

Un referente de la educación de nuestros sures: Freire, quien se ha preocupado por el vínculo educativo entre docente y estudiante—estudiante y docente, propuso un modelo dialógico/comunitario que nos permite pensar la importancia de una propuesta metodológica versátil que se modifica en cada tiempo y contexto atendiendo a cada grupo de estudiantes, en cada año. Una propuesta que no se plantea un lugar fijo a dónde llegar (más allá de contenidos mínimos), sino la vivencia de experiencias colectivas donde se construya el conocimiento entre todos, donde el disfrute es parte constitutiva. Consideramos que otras metodologías educativas, como ésta, pueden contribuir notablemente a la idea de comunidad, y, por lo tanto, tensionar el individualismo social.

Al tomar este principio en nuestra experiencia en el aula, empezamos a operar otros modos, otras formas de metodología de nuestras clases

que den sentido a la idea de representación de la comunidad. Así, el planteamiento de Echeverría sobre los *ethe*, nos ayudó a tensionar el análisis de nuestra práctica docente y encontrar otro concepto que nos es funcional: el de “barroco como decoración absoluta”.

Inspirado en Adorno, quien plantea que el barroco “Ya no decora algo, sino que es decoración y nada más” (con sus propias leyes formales), escena absoluta emancipada, escenificación y teatralidad absoluta (Echeverría, 2013), dice que las obras barrocas tienen algo de efímero en cuanto se imponen en el espectador generando un *shock* psíquico, por su experiencia paradójica que pone en crisis la percepción. Hay una ambivalencia entre lo real y la percepción o imaginación.

Esta hipótesis nos pareció verificable en nuestras clases, ya que al exponer otros modos de vinculación entre docentes y estudiantes, y trabajar sobre propuestas modificables según el contexto, al principio se genera en los estudiantes esa especie de *shock*. Parecen no entender las consignas o resistirse a otros modos de interpretación. Lleva un tiempo tomar las producciones como algo efímero, transformable tantas veces como sea conveniente hasta reafirmar un criterio, o construir otros criterios y pre conceptos.

La creencia de que la educación no tiene que divertir, que hay cosas importantes a saber que no necesariamente son agradables, la podemos rastrear en la idea premoderna del “trabajo como sufrimiento” que convalida una escala social. En las sociedades estratificadas —por ejemplo, en “los que oran y piensan, los que guerrear y los que trabajan”— claramente el sufrimiento estaba en “los de abajo”, que realizaban el trabajo duro. Este modelo de sacrificio es extrapolable a la educación, donde generalmente los sacrificados son los estudiantes, ubicados en la base de la pirámide.

Pensar no en pirámides sino en comunidades más horizontales, que tengan en cuenta el disfrute en sus vínculos, en este caso de aprendizaje, implica estar en otro paradigma educativo, que requiere de métodos y estrategias para su desarrollo. En esto estamos hace un tiempo, desde el trabajo de cátedra, y aquí es donde nos resulta operativo pensar en escenificar esas nuevas relaciones, cambiar y jugar otros roles, personificar otros papeles en ese contexto, como sugiere Bolívar Echeverría.

Una de las primeras cosas que comenzamos a pensar, para lograr desarmar vínculos jerárquicos, fue trabajar en la idea de “docente como

artista". Esto implicaba asumir las posibilidades performáticas de ser docente; alterar roles, jugar en distintas situaciones, establecer una representación entre los personajes (docentes y estudiantes, ambos en lugares protagónicos, como planteamos en nuestro ejemplo 2).

"Al arte barroco en general le importa enfatizar lo teatral, piensa que todo artista es actor..." más allá de la disciplina artística, dirá Echeverría ¡y estas palabras suenan absolutamente inspiradoras para nuestra práctica docente!

Hace un tiempo veníamos pensando que "Si el docente puede operar como artista", "la clase podrá funcionar como obra" y con la lectura de Bolívar Echeverría se nos abrió un nuevo panorama conceptual acerca de los modos de "montaje" de una clase, cual obra teatral barroca. Es aquí donde el concepto de "representación absoluta" toma cuerpo en nuestra práctica y nos habilita posibles reconfiguraciones de poderes. Disponer otras situaciones, entablar otros diálogos y vínculos en la educación artística superior, en nuestras aulas, es necesario para discutir cómo creamos otros espacios de laboratorio, "fccionales", teatrales para que se altere un estado de situación que genere otras consecuencias reales y podamos llegar a otras formas de construcción del conocimiento.

Bolívar Echeverría ve una necesidad melancólica de trascender la vida. La representación absoluta o teatralidad absoluta se autonomiza y genera una nueva realidad, a partir de su autonomía formal y legalidad propia. La representación absoluta, al generar una realidad arbitraria con consecuencias reales, pone en evidencia la arbitrariedad y creación del mundo real. Es esto mismo lo que intentamos experimentar en las aulas.

Para Echeverría, "lo barroco" desarrollado en América, por las clases bajas, como una necesidad económica que desde lo informal cuestiona lo estrecho de la formalidad económica, aparece como un método de supervivencia de la América europea (una América Latina "dejada a la deriva") diferente en condiciones de vida a la Europa europea. Esas reactualizaciones de las formas y condiciones de supervivencia de los indios a partir del mestizaje, encuentra el autor, dejaron prevalecer la lengua europea y jugaron a ser europeos, montando una gran escena de supervivencia. Ese sacrificio de las antiguas formas y la readaptación a nuevas, es el modelo que tomamos a seguir en la práctica docente.

Son las formas del catolicismo guadalupano, planteado por Echeverría, que refuncionalizan lo europeo mediante un comportamiento barroco reinventando el cristianismo católico con la representación o teatralidad absoluta, donde los indios mestizados perdían, pero también el catolicismo ortodoxo. Esto es para nosotras una guía a experimentar en la búsqueda por nuevos contextos en estas modernidades capitalistas. Revisar los modos vinculares en la educación, analizar la convivencia entre lo local y lo europeo que nos llevan dos siglos. “Oponer invención a imitación”, decía Simón Rodríguez.

Un artista argentino —Berny Garay Pringles— nos recuerda que “Hay un momento en la vida que querés tener todo lo que imaginás [...] y entonces lo tenés”. Esto nos vincula al deseo de generar en el aula un espacio de representación absoluta, de imaginación, donde, en principio, todo es posible.

Sentimos que nuestro mayor avance en cuanto al planteamiento teórico de estos conceptos complementarios: docente-artista, clase-obra, estudiante-espectador emancipado, lo logramos con las experiencias artísticas en el aula realizadas a fines de 2019. Estas prácticas nos permitieron seguir operando sobre la idea del hecho pedagógico como una constante “representación absoluta”, donde los procesos son abiertamente barrocos, temporalmente distintos e inciertos en los trayectos educativos formales. Se abre, de esta manera, otro itinerario en nuestra investigación-práctica, que se presenta como cíclica, donde nuestra única certeza es comenzar cada vez, a través de una nueva pregunta.

Referencias

- Chávez, David (2015). *Valor de uso y contradicción capitalista. Una aproximación al pensamiento de Bolívar Echeverría*. Quito: Corporación Editora Nacional/Universidad Andina Simón Bolívar.
- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.
- Echeverría, Bolívar (2007). “Meditaciones sobre barroquismo II. El guadalupanismo y el *ethos* barroco en América” (Ponencia).
- Echeverría, Bolívar (2011). *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia/OXFAM.
- Echeverría, Bolívar (2013). *Vuelta de siglo*. México: ERA.

Edelstein, Gloria (1996). "Un capítulo pendiente: el método en el debate didáctico contemporáneo", en A. Camilloni *et al.*, *Corrientes didácticas contemporáneas*. Buenos Aires: Paidós.

Semblanzas de los y las autoras

Carlos Oliva Mendoza. Profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Entre otros reconocimientos, ha obtenido el Premio Internacional de Narrativa, Siglo XXI; el Premio Nacional de Ensayo Joven y el Premio Nacional de Ensayo Literario. Es responsable de los proyectos de investigación “Teoría crítica en América latina” y “Cine mexicano y filosofía”. Sus últimos libros publicados son *Espacio y capital*; *Semiótica y capitalismo*; *Hermenéutica del relajo y Literatura y azar*.

Omar Anguiano Lagos. Es licenciado en Jazz-contrabajo por el Instituto Nacional de Bellas Artes y maestro en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en nueve producciones fonográficas de los géneros *jazz* y *world music* editadas en México. Participa en el programa PAPIIT IN402320 “Modernidad barroca y pensamiento mexicano”, bajo la responsabilidad del doctor Carlos Oliva Mendoza. Actualmente cursa el doctorado en Filosofía en el campo de la estética, investigando sobre las relaciones entre el estilo artístico barroco, en su despliegue musical, y los planteamientos sobre el *ethos* barroco, de Bolívar Echeverría.

Alicia Frischknecht. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Especializada en la formación de lectores en la segunda mitad del XIX en el Río de la Plata. Sus actividades de investigación se relacionan, actualmente, con la crisis en la cultura en el siglo XXI, la comunicación, la literatura y las relaciones con ámbitos sociales diversos. Profesora regular del Área de Lingüística Aplicada de la Facultad de Humanidades en la Universidad Nacional del Comahue. Integrante del CEAPEDI/Comahue- y del Grupo de Estudios de Interaccionismo Sociodiscursivo-GEISE/UNRN-UNCo.

Ángeles Smart. Es profesora y licenciada en Filosofía (Universidad Católica Argentina), magister con orientación en Filosofía e Historia de la Ciencia

(Universidad Nacional de Río Negro) y doctora en Teoría Crítica (17, Instituto de Estudios Críticos, México). Actualmente se desempeña como Docente-Investigadora con dedicación completa en el Instituto de Estudios en Ciencia, Tecnología, Cultura y Desarrollo y en la Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado en Teatro de la Universidad Nacional de Río Negro. Participa y ha participado en numerosos congresos especializados, publicaciones y proyectos de investigación teniendo como tema central la estética, la Escuela Crítica de Frankfurt y el pensamiento de Bolívar Echeverría. Desde el año 2010 escribe y dirige la sección de Arte Contemporáneo de la *Revista Aire* de la Patagonia.

Ricardo Cortés Ortega. Licenciado en Historia y estudiante de la maestría en Estudios Latinoamericanos por la UNAM.

Jorge Carlos Carrión. Profesor en Letras por la Universidad Nacional del Comahue (UNCo) y Especialista en Comunicación y Culturas Contemporáneas (UNCo). Docente, investigador y guionista de historietas. Sus campos de interés se centran en la literatura argentina, el desarrollo de estrategias lúdicas para la didáctica de las lenguas y la literatura, y los estudios culturales vinculados al lenguaje de las historietas.

Mariana Belén Carrizo. Es licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, es becaria doctoral CONICET por el Instituto de Estudios en Humanidades y Ciencias Sociales (IPEHCS), y miembro —desde 2017 a la actualidad— del proyecto de investigación “Mal(estares) en la sociedad occidental: dimensión propositiva de prácticas y discursos intersticiales en escenario posoccidental” (Facultad de Humanidades, UNCo). Sus temáticas de investigación rondan en torno a las relaciones existentes entre la actual fase capitalista, la “necropolítica”, y las prácticas de resistencia y re-existencia desarrolladas en el Sur Global.

Edwin Alcarás. Tiene estudios de maestría en Filosofía y Pensamiento Social (Flacso, Ecuador, 2019); Literatura Latinoamericana (PUCE, Ecuador, 2016) y Filología Hispánica (UNED, España, 2013). Ha publicado los ensayos “Ironía y novela” (Editorial Académica Española, 2018) y “Verdad y barroco” (PUCE, 2018). Actualmente enseña la cátedra de Español para Extranjeros en

la Universidad Católica de Ecuador y cursa estudios de doctorado en Lingüística y Filosofía en la Universidad de Perpignan Via Domitia, Perpignan, Francia.

Itala Schmelz. Filósofa formada en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue directora de la Sala de Arte Público Siqueiros (2001-2007), del Museo de Arte Carrillo Gil (2007-2011) y del Centro de la Imagen (2013-2018). Creadora de *El futuro más acá* (2003-2007), primer festival dedicado al cine mexicano de ciencia ficción. Seleccionada curadora del pabellón de México en la 55 Bienal de Venecia (2013). Ha publicado en diversos medios y se ha presentado en seminarios, coloquios y encuentros nacionales e internacionales. Es profesora en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y es doctorante de Filosofía por la UNAM.

Pablo Salvador Berríos González. Es licenciado en Teoría e Historia del Arte, magíster y doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Investigador posdoctoral del Proyecto Fondecyt de Posdoctorado Núm. 3180240 “Representaciones culturales de América Latina en los discursos de las curadorías latinoamericanas de artes visuales (1980-2000)” en el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile.

Mauro Pehuén Rosas. Profesor Superior en Artes Visuales por la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA), Neuquén, Argentina. Artista visual, docente e investigador de dicha escuela e investigador externo de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN). Actualmente se encuentra finalizando la carrera de Licenciatura en Artes en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Desde una perspectiva territorial crítica vinculada a la construcción del paisaje patagónico, conjuga en sus producciones elementos de las artes visuales, la filosofía y la tecnología.

Lucía Sartino. Licenciada en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires (UBA), diplomada en Arte y Educación por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Docente e investigadora del Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA) y docente de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo). Sus líneas de interés giran en torno al campo visual y audiovisual desde perspectivas teóricas contemporáneas que posibiliten vincular arte-territorio-paisaje y procesos identitarios.

Karolina Romero Albán. Doctora en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Docente de la Universidad Andina Simón Bolívar y de la Universidad San Francisco de Quito. Autora de los libros: *El barroco en el cine de los años ochenta en América Latina. Imágenes disidentes* (Quito, FCE/CCE, 2019); *El cine de los otros: la representación de "lo indígena" en el cine documental ecuatoriano* (Flacso-Ecuador, 2011).

María Ayelén Sepúlveda. Licenciada en Grabado (Universidad Nacional de Córdoba). Diseñadora Gráfica (Universidad de Flores sede Comahue, Río Negro). En el presente se desempeña como docente en la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de la ciudad de Neuquén. Desde fines de 2018 ejerce como secretaria de Extensión de dicha institución. Antes de ello trabajó como profesora de Historia del Arte y de Plástica en escuelas medias de su ciudad. No escinde su práctica artística de la docente, las entiende una. Actualmente se encuentra investigando sobre lenguajes de programación.

María Celeste Venica. Profesora Superior de dibujo y escultura ESBA (Escuela Superior de Bellas Artes de Neuquén). Licenciada Universitaria de Dibujo y Escultura (UNA, Universidad Nacional de Arte- Buenos Aires). Magister en Museología y Teoría Crítica en UAB (Universidad Autónoma de Barcelona -PEI -MACBA). Ha realizado clínicas de arte, seguimiento de obra, seminarios con artistas y teóricos como Macchi, Wells, Siquier, Fontes, Grinstein, Lebenglik, Batkis, María José Herrera, Longoni, de Argentina. Expósito, Preciado, Berardi -Bifo, Suely Rolnik, Antich, Valentín Roma, Zdenka Badovinac, entre otros. Produce artísticamente y trabaja como docente en el nivel terciario.

Índice

Introducción.....	7
Barroco y postcapitalismo	
<i>Carlos Oliva Mendoza</i>	15
La línea melódica de bajo y el barroco musical: variaciones sobre algunas ideas de Bolívar Echeverría	
<i>Omar Anguiano Lagos</i>	35
<i>Mutato nomine...</i> derivas del relato. Crónica, novela y autoficción en la obra de Leila Guerriero	
<i>Alicia Frischknecht</i>	55
Vida cotidiana y ornamento barroco: la crítica de Bolívar Echeverría a <i>Las meninas</i> de Velázquez	
<i>Ángeles Smart</i>	73
Fiesta de sangre: <i>ethos</i> barroco y melancolía en la obra de José María Arguedas	
<i>Ricardo Cortés Ortega</i>	83
Dos casos de historieta latinoamericana y su relación con el <i>ethos</i> barroco: <i>Ich</i> y <i>Galvarino</i>	
<i>Jorge Carlos Carrión</i>	97
Economías barrocas como escenarios de des-realización del hecho capitalista: el legado de Bolívar Echeverría en el Sur Global	
<i>Mariana Belén Carrizo</i>	115

El <i>flâneur</i> y el mestizo latinoamericano como paradigmas de sujetidad barroca <i>Edwin Alcarás</i>	135
Modernidad y ciencia ficción en México <i>Itala Schmelz</i>	155
Acercamientos críticos a la historia del arte latinoamericano desde Bolívar Echeverría <i>Pablo Salvador Berríos González</i>	173
Teatralidad y puesta en escena: operaciones artísticas contemporáneas para pensar la agonía de la modernidad <i>Mauro Pehuén Rosas y Lucía Sartino</i>	189
Racismo y mirada: imágenes de la <i>blanquitud</i> -imágenes mercancía <i>Karolina Romero</i>	203
Educación artística superior en contexto del Sur latinoamericano. Estrategias metodológicas en tono barroco <i>María Ayelén Sepúlveda y María Celeste Venica</i>	215
Semblanzas de los y las autoras	225

Modernidad barroca y capitalismo. Debates sobre la obra de bolívar echeverría se editó el 5 de abril de 2023. Para su composición se utilizaron tipografías Anthea pro 11:13, 10:13 y 9:11 puntos. El diseño de la cubierta fue realizado por Judith Romero. La composición y el cuidado de la edición estuvo a cargo de Miguel Barragán Vargas.

