

Bolívar Echeverría

# La modernidad de lo barroco



Ediciones Era

La publicación del presente libro es resultado del proyecto de investigación “El concepto de cultura política y la vida política en América Latina” (IN 402094), que el autor coordinó en los años 1994-1997 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y cuya realización hubiera sido imposible sin el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de dicha institución.

Primera edición (coedición UNAM): 1998

Segunda edición: 2000

ISBN: 968.411.484.2

DR © 1998, Ediciones Era, S.A. de C. V.  
Calle del Trabajo 31, 14269 México, D. F.

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

Barbara Beck  
*in memoriam*

# Índice

Prólogo, 11

## EN TORNO AL *ETHOS BARROCO*

1. Malintzin, la lengua, 19
2. El *ethos* barroco, 32
3. La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina, 57
4. Clasicismo y barroco, 83
  - El clasicismo renacentista*, 83
  - El clasicismo barroco*, 87
  - La modernidad de lo barroco*, 89
  - Lo barroco*, 91
  - Roma y lo barroco*, 96
5. La actitud barroca en el discurso filosófico moderno, 101

## LO BARROCO EN LA HISTORIA DE LA CULTURA

### LA CONDICIÓN MODERNA DE LA CULTURA, 121

1. El siglo barroco, 121
  - El enigma del siglo XVII*, 121
  - La transición en suspensión*, 123
2. Cultura e identidad, 130
  - Definición de la cultura*, 130
  - La concreción histórica de la cultura*, 136
3. Modernidad y cultura, 140
  - Definición de la modernidad*, 144
  - La modernidad y el capitalismo: encuentro y desencuentro*, 147
  - Los rasgos característicos de la vida moderna*, 149
4. La revolución formal y el creativismo cultural moderno, 156

LA HISTORIA DE LA CULTURA Y LA PLURALIDAD  
DE LO MODERNO: LO BARROCO

1. Cultura y *ethos* histórico, 161  
*El concepto de ethos histórico*, 161  
*El hecho capitalista y el cuádruple ethos de la modernidad*, 167
  2. El *ethos* barroco, 173  
*El comportamiento barroco elemental*, 173  
*Tertium datur: la libertad como elección del tercero excluido*, 175  
*Disimulo y resistencia*, 179
  3. El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana, 185  
*Cultura y vida cotidiana*, 185  
    El tiempo de lo extraordinario y el tiempo de lo cotidiano, 186  
    El juego, la fiesta y el arte, 189  
*El ethos barroco y el predominio de estetización en la vida cotidiana*, 193
  4. La reelaboración barroca del mito cristiano, 199
  5. *Ethos* barroco y arte barroco, 207  
*La "decorazione assoluta"*, 207  
*Arte barroco y "método" barroco*, 214
  6. La cultura actual y lo barroco, 222
- Bibliografía, 225  
Referencias, 231

## Prólogo

Hablar de un “modo de vivir” barroco, extender el calificativo de “barroco” de las obras de arte definidas como tales al conjunto de los fenómenos culturales que las rodean, e incluso a la región o la época en que ellas fueron producidas, es una tendencia tan vieja como la idea misma de lo barroco. Su tematización explícita y su fundamentación han sido en cambio mucho más recientes, y se han cumplido, por lo demás, en dos direcciones diferentes.<sup>1</sup> En la primera, lo barroco aparece como una de las configuraciones por las que deben pasar las distintas formas culturales en su desenvolvimiento orgánico; como la configuración tardía de las mismas, que se repite así, con un contenido cada vez distinto, en la sucesión de las formas culturales a lo largo de la historia. En la segunda, lo barroco se presenta como un fenómeno específico de la historia cultural moderna.<sup>2</sup>

Es sobre esta segunda línea de aprehensión, la de lo barroco como totalización cultural específicamente moder-

<sup>1</sup> La primera aparece en Eugenio D'Ors (1923), Benedetto Croce (1925) y Henri Focillon (1936), y se continúa también, modificada por la influencia de Ernst Robert Curtius (1948), en Gustav René Hocke (1957), aunque conducida en referencia a lo que él denominaría más bien un comportamiento “manierista”. La segunda se esboza primero en Wilhelm Hausenstein (1920), Werner Weisswach (1921) y Alois Riegl (1923); pero con quien entra en la complejidad que se explora actualmente es sin duda con Luciano Anceschi (1945), cuyo trabajo adelanta ciertos aspectos importantes de la sistematización ya clásica e indispensable de José Antonio Maravall (1975).

<sup>2</sup> Aunque diferentes entre sí, estas dos direcciones no son necesariamente incompatibles. Podría ser que el barroquismo como modelo de comportamiento transhistórico, que aparece como característica de las culturas cuando decaen, haya tenido sin embargo en la modernidad su oportunidad más plena y se haya mostrado en ella en la plenitud de sus posibilidades.

na, sobre la que se desenvuelven los textos reunidos en el presente volumen. De manera más dispersa en los de la primera parte y más sistemática en el de la segunda, su objetivo común es explorar, dentro de una problematización filosófica de las categorías empleadas por la historia de la cultura, la cabida que “lo barroco” puede tener dentro de una descripción crítica de la modernidad. De este modo, las preguntas que ocupan a todos ellos se refieren a la posibilidad que tiene esa descripción de reconocer determinadas estructuraciones particulares de las características generales de la vida moderna y de detectar entre ellas una que merezca llevar –al menos por una cierta similitud con el modo barroco de la creación artística– el calificativo de “barroca”. Se trata de las preguntas siguientes: ¿En qué estrato o momento de la constitución del mundo moderno se muestra de manera más radical y adecuada una copertenencia esencial entre su modernidad y el barroquismo? ¿En qué sentido puede hablarse, por un lado, del carácter necesariamente moderno de lo barroco y, por otro, de la necesidad de un barroquismo en la constitución de la modernidad?

El ensayo que ocupa la segunda parte aborda estas cuestiones en especial y de manera más directa. Esboza primero una aproximación a los dos conceptos generales que definen el campo en el que se ubicaría lo barroco, el concepto de cultura y el de modernidad. Recuerda, a continuación, ciertas ideas acerca de la condición humana que aparecen en la ontología fenomenológica y las conecta con algunos desarrollos contemporáneos de la antropología y la semiótica. En su parte central –en un intento de ampliar la “crítica de la economía política” elaborada por Karl Marx hacia una teoría crítica del conjunto de la vida moderna–, el ensayo propone un concepto referido a la necesidad en que está el discurso reflexivo de pensar coherentemente la encrucijada de lo que se entiende por “historia económica” y lo que se conoce como “historia cultural”; un concepto mediador, que sería el de *ethos* histórico. Descrito como una estrategia de construcción del “mundo de la vida”, que enfrenta y resuelve en el trabajo y el disfrute cotidianos la contradic-

ción específica de la existencia social en una época determinada, el *ethos* histórico de la época moderna desplegaría varias modalidades de sí mismo, que serían otras tantas perspectivas de realización de la actividad cultural, otros tantos principios de particularización de la cultura moderna. Uno de ellos sería precisamente el llamado “*ethos barroco*”, con su “paradigma” formal específico.

El examen de esta modalidad del *ethos* moderno parte allí de una clasificación de los distintos tipos de temporalidad que conoce la vida social para precisar lo que especifica a lo barroco como principio de estructuración de la experiencia del tiempo cotidiano. El efecto de lo barroco en la vida cotidiana, descrito como una “estetización exagerada”, se vuelve evidente en su confrontación con el modo cristiano tradicional (católico), igualmente “exagerado”, de poner la ritualización religiosa como núcleo estructurador de la misma. La consideración final, acerca del nexo entre “arte barroco y contrarreforma”, se refiere al modo como la estetización barroca de la vida cotidiana deriva, entre otras cosas, en la construcción de todo un “estilo” de creación artística y poética, aquel que mereció originalmente el adjetivo de “barroco”.

Cabe añadir, por lo demás, que los ensayos incluidos en este volumen tienen que ver también, aunque sea de manera indirecta, con una segunda discusión: aquella que trata de la actualidad de lo barroco y que es tal vez, dentro del variado conjunto que anima la problematización de la “condición posmoderna”<sup>3</sup> de este fin de siglo, la más trabajada y por ello mismo la menos inasible.

Lo mismo en el sentido de un diagnóstico de la situación cultural contemporánea que en el de una propuesta alternativa ante la crisis de la cultura establecida, el concepto de “lo barroco”, actualizado por el prefijo “neo-”, aparece como

<sup>3</sup> *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (Minuit, París, 1979) es el título del libro de Jean-François Lyotard que abrió al gran público francés la discusión sobre el “posmodernismo”. Desde la óptica de la “semi-periferia”, el tema de la posmodernidad, sobre todo en lo que concierne a lo social y lo político, ha sido abordado con originalidad por Boaventura de Sousa Santos en *Pela mão de Alice*, Oporto, 1994.

uno de los principales instrumentos teóricos para pensar en qué consiste ese estar “después”, “en discontinuidad” o “más allá” de la modernidad”, escribía Severo Sarduy,<sup>4</sup> y añadía: “lo mismo ocurre con el hombre de hoy”. Un mundo que vacila, un orden carcomido por su propia inconsistencia, que se contradice a sí mismo y se desgasta en ello hasta el agotamiento; junto con él, una confianza elemental, profunda, que se desvanece sin remedio. El mundo que vacila es el de la modernidad, el de la confianza en una cultura que enseña a vivir el progreso como una anulación del tiempo, a fundar el territorio en una eliminación del espacio, a emplear la técnica como una aniquilación del azar; que pone la naturaleza-para-el-hombre en calidad de sustituto de lo Otro, lo extra-humano: que practica la afirmación como destrucción de lo negado.

En medio de esta crisis de la modernidad, y más como un refugiarse en alternativas de vida reprimidas y desechadas por ésta (condenadas a una existencia clandestina) que como el encuentro de una solución o superación salvadora, aparece una cierta práctica de la posmodernidad en la que “algo así como un paradigma barroco se reivindica y se abre lugar”.<sup>5</sup> Se trata de un comportamiento en el que reaparece aquella “constante formal”, aquel “gusto –y juicio sobre ese gusto– por lo inestable, lo multidimensional, lo mutante”, que Omar Calabrese,<sup>6</sup> siguiendo el refinado método de su “formalismo ‘riguroso’”, ha investigado sistemáticamente en la cultura contemporánea. Un comportamiento, por lo demás, cuya presencia había sido reconocida ya como rasgo cultural distintivo en la periferia americana del mundo moderno,<sup>7</sup> donde la gravitación de la modernidad capitalis-

<sup>4</sup> *Nueva inestabilidad*, Vuelta, México, 1987, p. 48.

<sup>5</sup> Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, Galilée, París, 1984, p. 189.

<sup>6</sup> *L'età neobarocca*, Sagittari Laterza, Roma-Bari, 1989, p. 24.

<sup>7</sup> “Los siglos transcurridos después del descubrimiento han prestado servicios –escribe Lezama Lima–, han estado llenos, hemos ofrecido inconsciente solución al superconsciente problematismo europeo.” *La expresión americana*, en *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Caracas,

ta fue siempre desfalleciente y donde otras “condiciones” de discontinuidad con ella –condiciones premodernas y semi-modernas– prefiguraron la “condición posmoderna” descrita por Lyotard, aunque desde una necesidad diferente.

¿Es imaginable una modernidad alternativa respecto de la que ha existido de hecho en la historia? De ser así, ¿qué prefiguración de la misma, explícita o implícita, trae consigo el neobarroquismo contemporáneo? El “pliegue”, el leit-motiv de lo barroco pensado por Gilles Deleuze<sup>8</sup> –la imagen de una negativa a “alisar” la consistencia del mundo, a elegir de una vez por todas entre la continuidad o la discontinuidad del espacio, del tiempo, de la materia en general, sea ésta mineral, viva o histórica– habla de la radicalidad de la alternativa barroca. ¿Pero cuáles son los alcances reales de su “propuesta”, medidos a partir de su peculiar inserción histórica en la construcción del mundo de la modernidad capitalista? ¿Cuál es la actualidad del “paradigma barroco”? ¿Puede, por ejemplo, componerse en torno a él, a su reactualización neobarroca, una propuesta política, un “proyecto civilizatorio” realmente alternativo frente al que prevalece actualmente? Éste es el tipo de cuestiones de que se ocupan también los ensayos contenidos en el presente libro.

La actualidad de lo barroco no está, sin duda, en la capacidad de inspirar una alternativa radical de orden político a la modernidad capitalista que se debate actualmente en una crisis profunda; ella reside en cambio en la fuerza con que manifiesta, en el plano profundo de la vida cultural, la incongruencia de esta modernidad, la posibilidad y la urgencia de una modernidad alternativa. El *ethos* barroco, como los otros *ethe* modernos, consiste en una estrategia para hacer “vivable” algo que básicamente no lo es: la actualización capitalista de las posibilidades abiertas por la modernidad. Si hay algo que lo distingue y lo vuelve fascinante en nuestros días, cuando la caducidad de esa actualización es

1957, p. 441. Cabe mencionar aquí la amplia y sugerente revisión del tema de lo barroco y lo neobarroco desde la perspectiva latinoamericana que hace Carlos Rincón en *Mapas y pliegues*, Bogotá, 1996.

<sup>8</sup> *Le pli*, Minuit, París, 1988, pp. 38ss.

cada vez más inocultable, es su negativa a consentir el sacrificio de la “forma natural” de la vida y su mundo o a idealizarlo como lo contrario, su afirmación de la posibilidad de restaurarla incluso como “forma natural” de la vida reprimida, explotada, derrotada. Estrategia de resistencia radical, el *ethos* barroco no es sin embargo, por sí mismo, un *ethos* revolucionario: su utopía no está en el “más allá” de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el “más allá” imaginario de un *hic et nunc* insopportable transfigurado por su teatralización.

Nadie mejor que el propio autor de *Barroco* para responder acerca del tipo de radicalidad que se le puede exigir al barroco de nuestro tiempo:

“¿Qué significa hoy en día una práctica del barroco? ¿Cuál es su sentido profundo? ¿Se trata de un deseo de oscuridad, de una exquisitez? Me arriesgo a sostener lo contrario: ser barroco hoy significa amenazar, juzgar y parodiar la economía burguesa, basada en la administración tacaña de los bienes, en su centro y fundamento mismo: el espacio de los signos, el lenguaje, soporte simbólico de la sociedad, garantía de su funcionamiento, de su comunicación.”<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Severo Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 99.

# En torno al *ethos* barroco

## 1. Malintzin, la lengua

*... unsere übertragungen gehen von einem falschem grundsatz aus sie wollen das indische griechische englische verdeutschen anstatt das deutsche zu verindischen vergriechischen verenglischen...<sup>1</sup>*

Rudolf Pannwitz

La historia cuenta de ciertas acciones singulares –aventuras individuales– que en ocasiones se convierten en causas precipitantes de transformaciones colectivas de gran alcance; se complace en narrar los puntos de coincidencia en los que ciertos acontecimientos coyunturales, casuales, contingentes como una *vita*, se insertan de manera decisiva en otros de amplia duración, inevitables, necesarios como la circunvalación de los planetas. Y parecería que en mucho el *suspense* de su discurso depende de la desproporción que es capaz de presentarnos entre los unos y los otros. En efecto, entre la acción singular y la transformación colectiva puede haber una relación hasta cierto punto proporcionada, como la que creemos encontrar ahora entre el pacto de los reyes o caciques aqueos y la destrucción de la gran ciudad de Troya. Pero esa relación puede ser también completamente desmedida: una acción de escasa magnitud puede desatar una transformación gigantesca.

Tal vez para nosotros, los modernos, ninguna de las desproporciones históricas de los últimos siglos haya sido más decisiva que la que es posible reconocer entre la aventura de los conquistadores de América –hecha de una serie de accio-

<sup>1</sup> “... nuestras traducciones parten de un falso principio: quieren germanizar lo hindú griego inglés en lugar de induizar grequizar anglizar lo alemán...”

nes de horizonte individual y muchas veces desesperadas o aleatorias–, por un lado, y una de las más grandes transformaciones del conjunto de la historia humana, por otro: la universalización definitiva de la medida en que ella es un acontecer compartido, gracias al triunfo de la modernidad capitalista como esquema civilizatorio universal.

De los múltiples aspectos que presenta la coincidencia desmesurada entre los hechos de los conquistadores y la historia universal, interesa destacar aquí uno que tiene que ver con algo que se ha dado en llamar “el encuentro de los dos mundos” y que, a mi parecer, consiste más bien en el reencuentro de las dos opciones básicas de historicidad del ser humano: la de los varios “orientes” o historicidad circular y la de los varios “occidentes” o historicidad abierta. Aspecto que en el primer siglo de la modernidad decididamente capitalista pudo parecer poco importante –cuando lo inago-table del territorio planetario permitía todavía a las distintas versiones de lo humano proteger su cerrazón arcaica, co-existir en *apartheid*, “juntarse sin revolverse”, recluidas en naciones o en castas diferentes–, pero que hoy en día, en las postrimerías del que parece ser (de una manera o de otra) el último siglo de la misma, se revela como la más grave de las “asignaturas” que ha dejado “pendientes”.<sup>2</sup>

En el escenario mexicano de 1520, la aventura singular que interviene en la historia universal consiste en verdad en la interacción de dos destinos individuales: el de Motecuhzoma, el taciturno emperador azteca, que lo hunde en las contradicciones de su mal gobierno, y el de Cortés, que lo lleva vertiginosamente a encontrar el perfil y la consistencia de su ambición. Intersección que tuvo una corporeidad, que fue ella misma una voluntad, una persona: “una india de buen parecer, entrometida y desenvuelta” (dice Bernal Díaz del Castillo, el conquistador-cronista), la Malintzin.

Quisiera concentrarme en esta ocasión en el momento

<sup>2</sup> Octavio Paz, Ignacio Bernal y Tzvetan Todorov, “La conquista de México. Comunicación y encuentro de civilizaciones”, *Vuelta*, n. 191, México, octubre de 1992.

crucial de esa interacción, que no será el más decisivo, pero sí el más ejemplar: los quince meses que van del bautizo cristiano de la “esclava” Malin o Malinali, con el nombre de Marina, y del primer contacto de Cortés con los embajadores de Motecuhzoma, en 1519, al asesinato de la élite de los guerreros aztecas y la posterior muerte del emperador mexicano, en 1520. En el breve periodo en que la Malintzin se aventura, por debajo de los discursos de Motecuhzoma y Cortés, en la función fugaz e irrepetible de “lengua” o intérprete entre dos interlocutores colosales, dos mundos o dos historias.

“La lengua que yo tengo”, dice Cortés, en sus Cartas, sin sospechar en qué medida es la “lengua” la que lo tiene a él. Y no sólo a él, sino también a Motecuhzoma y a los desconcertados dignatarios aztecas.

Ser —como lo fue la Malintzin durante esos meses— la única intérprete posible en una relación de interlocución entre dos partes; ser así aquella que concentraba de manera excluyente la función equiparadora de dos códigos heterogéneos, traía consigo al menos dos cosas. En primer lugar, asumir un poder: el de administrar no sólo el intercambio de unas informaciones que ambas partes consideraban valiosas, sino la posibilidad del hecho mismo de la comunicación entre ellas. Pero implicaba también, en segundo lugar, tener un acceso privilegiado —abierto por la importancia y la excepcionalidad del diálogo entablado— al centro del hecho comunicativo, a la estructura del código lingüístico, al núcleo en el que se definen las posibilidades y los límites de la comunicación humana como instancia posibilitante del sentido del mundo de la vida.

En efecto, ser intérprete no consiste solamente en ser un traductor bifacético, de ida y vuelta entre dos lenguas, desentendido de la reacción metalingüística que su trabajo despierta en los interlocutores. Consiste en ser el mediador de un entendimiento entre dos hablas singulares, el constructor de un texto común para ambas.

La mediación del intérprete parte necesariamente de un reconocimiento escéptico, el de la inevitabilidad del malen-

tendido. Pero consiste sin embargo en una obstinación infatigable que se extiende a lo largo de un proceso siempre renovado de corrección de la propia traducción y de respuesta a los efectos provocados por ella. Un proceso que puede volverse desesperante y llevar incluso, como llevó a la Malintzin, a que el intérprete intente convertirse en sustituto de los interlocutores a los que traduce.

Esta dificultad del trabajo del intérprete puede ser de diferente grado de radicalidad o profundidad; ello depende de la cercanía o la lejanía, de las afinidades o antipatías que guardan entre sí los códigos lingüísticos de las hablas en juego. Mientras más lejanos entre sí los códigos, mientras menos coincidencias hay entre ellos o mientras menos alcancen a cubrirse o coincidir sus respectivas delimitaciones de sentido para el mundo de la vida, más inútil parece el esfuerzo del intérprete. Más aventurada e interminable su tarea.

Ante esta futilidad de su esfuerzo de mediación, ante esta incapacidad de alcanzar el entendimiento, la práctica de la interpretación tiende a generar algo que podría llamarse "la utopía del intérprete". Utopía que plantea la posibilidad de crear una lengua tercera, una lengua-puente, que, sin ser ninguna de las dos en juego, siendo en realidad mentirosa para ambas, sea capaz de dar cuenta y de conectar entre sí a las dos simbolizaciones elementales de sus respectivos códigos; una lengua tejida de coincidencias improvisadas a partir de la condena al malentendido.

La Malintzin tenía ante sí el caso más difícil que cabe en la imaginación para la tarea de un intérprete: debía mediar o alcanzar el entendimiento entre dos universos discursivos construidos en dos historias cuyo parentesco parece ser nulo. Parentesco que se hunde en los comienzos de la historia y que, por lo tanto, no puede mostrarse en un plano simbólico evidente, apropiado para equiparaciones y equivalencias lingüísticas inmediatas. Ninguna sustancia semiótica, ni la de los significantes ni la de los significados, podía ser actualizada de manera más o menos directa, es decir, sin la intervención de la violencia como método persuasivo.

Se trata de dos historias, dos temporalidades, dos simbolicaciones básicas de lo Otro con lo humano, dos alegorizaciones elementales del contexto o referente, dos “elecciones civilizatorias” no sólo opuestas sino contrapuestas.

De un lado, la historia madre u ortodoxa, que se había extendido durante milenios hasta llegar a América. Historia de los varios mundos orientales, decantados en una migración lentísima, casi imperceptible, que iba agotando territorios a medida que avanzaba hacia el reino de la abundancia, el lugar de donde sale el sol. Historia de sociedades cuya estrategia de supervivencia está fincada, se basa y gira en torno de la única condición de su valía técnica: la reproducción de una figura extremadamente singularizada del cuerpo comunitario. Cuya vida prefiere siempre la renovación a la innovación y está por tanto mediada por el predominio del habla o la palabra “ritualizada” (como la denomina Tzvetan Todorov) sobre la palabra viva; del habla que en toda experiencia nueva ve una oportunidad de enriquecer su código lingüístico (y la consolidación mítica de su singularización), y no de cuestionarlo o transformarlo.

Del otro lado, el más poderoso de los muchos desprendimientos heterodoxos de la historia oriental, de los muchos occidentes o esbozos civilizatorios que tuvieron que preferir el fuego al sol y mirar hacia el poniente, hacia la noche: la historia de las sociedades europeas, cuya unificación económica había madurado hasta alcanzar pretensiones planetarias. Historia que había resultado de una estrategia de supervivencia según la cual, a la inversa de la oriental, la valía técnica de la sociedad gira en torno del medio de producción y de la mitificación de su reproducción ampliada. Historia de sociedades que vivían para entonces el auge de los impulsos innovadores y cuya “práctica comunicativa” se había ensoberbecido hasta tal punto con el buen éxito económico y técnico del uso “improvisativo” del lenguaje, que echaba al olvido justamente aquello que era en cambio una obsesión agobiante en la América antigua: que en la constitución de la lengua no sólo está inscrito un pacto entre los seres humanos, sino también un pacto entre ellos y lo Otro.

Los indígenas no podían percibir en el Otro una otredad o alteridad independiente. Una “soledad histórica”, la falta de una “experiencia del Otro”, según la explicación materialista de Octavio Paz, había mantenido incuestionada en las culturas americanas aquella profunda resistencia oriental a imaginar la posibilidad de un mundo de la vida que no fuera el suyo. La otredad que ellos veían en los españoles les parecía una variante de la mismidad o identidad de su propio Yo colectivo, y por tanto un fenómeno perfectamente reductible a ella (en la amplitud de cuya definición los rasgos de la terrenalidad, la semi-divinidad y la divinidad pertenecen a un *continuum*). Tal vez la principal desventaja que ellos tuvieron, en términos bélicos, frente a los europeos consistió justamente en una incapacidad que venía del rechazo a ver al Otro como tal: la incapacidad de llegar al odio como voluntad de nulificación o negación absoluta del Otro en tanto que es alguien con quien no se tiene nada que ver.

Los europeos, en cambio, aunque percibían la otredad del Otro como tal, lo hacían sólo bajo uno de sus dos modos contrapuestos: el del peligro o la amenaza para la propia integridad. El segundo modo, el del reto o la promesa de plenitud, lo tenían traumáticamente reprimido. La otredad sólo era tal para ellos en tanto que negación absoluta de su identidad. La “Europa profunda” de los conquistadores y los colonizadores, la que emergía a pesar del humanismo de los proyectos evangelizadores y de las buenas intenciones de la Corona, respetaba el universalismo abstracto de la iglesia católica, pero sólo como condición del buen funcionamiento de la circulación mercantil de los bienes; más allá de este límite, lo usaba como simple pretexto para la destrucción del Otro. No sólo lejanos sino incompatibles entre sí eran los dos universos lingüísticos entre los que la Malintzin debía establecer un entendimiento. Por ello su intervención es admirable. Una mezcla de sabiduría y audacia la llevó a asumir el poder del intérprete y a ejercerlo encauzándolo en el sentido de la utopía que es propia de este oficio. Reconoció que el entendimiento entre europeos e indígenas era

imposible en las condiciones dadas; que, para alcanzarlo, unos y otros, los vencedores e integradores no menos que los vencidos e integrados, tenían que ir más allá de sí mismos, volverse diferentes de lo que eran. Y se atrevió a introducir esa alteración comunicante; mintió a unos y a otros, "a diestra y siniestra", y les propuso a ambos el reto de convertir en verdad la gran mentira del entendimiento;<sup>3</sup> justamente esa mentira bifacética que les permitió convivir sin hacerse la guerra durante todo un año. Cada vez que traducía de ida y de vuelta entre los dos mundos, desde las dos historias, la Malintzin inventaba una verdad hecha de mentiras; una verdad que sólo podía ser tal para un tercero que estaba aún por venir.

Tzvetan Todorov ve en la Malintzin (junto con el caso inverso del dominico Diego Durán) "el primer ejemplo y por eso mismo el símbolo del mestizaje [cultural]", comprendido éste como afirmación de lo propio en la asimilación de lo ajeno.<sup>4</sup> Puede pensarse, sin embargo, que la Malintzin de 1519-1520, la más interesante de todas las que ella fue en su larga vida, prefigura una realidad de mestizaje cultural un tanto diferente, que consistiría en un comportamiento activo —como el de los hablantes del latín vulgar, colonizador, y los de las lenguas nativas, colonizadas, en la formación y el desarrollo de las lenguas romances— destinado a trascender tanto la forma cultural propia como la forma cultural ajena, para que ambas, negadas de esta manera, puedan afirmarse en una forma tercera, diferente de las dos. La prefigura, porque, si bien fracasa como solución inventada para el conflicto entre Motecuhzoma y Cortés, de todas maneras contiene en sí el esquema del mestizaje cultural "salvaje", no planeado sino forzado por las circunstancias, que se impondrá colectivamente "después del diluvio", más como el resultado de una estrategia espontánea de

<sup>3</sup> R. Salazar Mallén sería un buen ejemplo de la cerrazón chauvinista ante este tipo de comportamientos. Véase "El complejo de la Malinche", *Sábado*, suplemento de *Uno Más Uno*, n. 722, México, agosto de 1991.

<sup>4</sup> *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Seuil, París, 1982.

supervivencia que como el cumplimiento de un programa utópico, a partir del siglo XVII.

En efecto, lo que desde entonces tiene lugar en la América Latina es sin duda uno más de aquellos grandes procesos inacabados e inacabables de mestizaje cultural –como el de lo mediterráneo y lo nórdico, que, como lo afirmaba Fernand Braudel, constituye incluso hoy el núcleo vitalizador de la cultura europea original– en los que el código del conquistador tiene que rehacerse, reestructurarse y reconstituirse para poder integrar efectivamente determinados elementos insustituibles del código sometido y destruido. Se trata de procesos que se han cumplido siempre a espaldas del lado luminoso de la historia.<sup>5</sup> Que sólo han tenido lugar en situaciones límites, en circunstancias extremas, en condiciones de crisis de supervivencia, en las que el Otro ha tenido que ser aceptado como tal, en su otredad –es decir, de manera ambivalente, en tanto que deseable y aborrecible–, por un Yo que al mismo tiempo se modificaba radicalmente para hacerlo. Procesos en los que el Yo que se autotrascience elige el modo del *pollach* para exigir sin violencia la reciprocidad del Otro.

Como figura histórica y como figura mítica, la actualidad de la Malintzin en este fin de siglo es indudable.

En tanto que figura histórica, la Malintzin finca su actualidad en la crisis de la cultura política moderna y en los dilemas en los que ésta se encierra a causa de su universalismo abstracto. Éste, que supone bajo las múltiples y distintas humanidades concretas un común denominador llamado “hombre en general”, sin atributos, se muestra ahora como lo que siempre fue, aunque disimuladamente: un dispositivo para esquivar y posponer indefinidamente una superación real, impracticable aunque fuese indispensable, del pseudo-universalismo arcaico –de ese localismo amplificado que mira en la otredad de todos los otros una simple variación o metamorfosis de la identidad desde la que se plantea. El

<sup>5</sup> Carlos Monsiváis, entrevista con Adolfo Sánchez Rebolledo, “México 1992: ¿idénticos o diversos?”, *Nexas*, n. 178, México, octubre de 1992.

desarrollo de una economía mundial realmente existente, es decir, basada en la unificación tecnológica del proceso de trabajo a escala planetaria, vuelve impostergable la hora de una universalización concreta de lo humano. Cada vez se vuelve más evidente que la humanidad del “hombre en general” sólo puede construirse con los cadáveres de las humanidades singulares. Y la cultura política de la modernidad establecida se empantana en preguntas como las siguientes: ¿las singularidades de los innumerables sistemas de valores de uso –de producción y disfrute de los mismos– que conoce el género humano son en verdad magnitudes *négligeables* que deben sacrificarse a la tendencia globalizadora o “universalizadora” del mercado mundial capitalista? Si no es así, ¿es preciso más bien marcarle un límite a esta “voluntad” uniformizadora, desobedecer la “sabiduría del mercado” y defender las singularidades culturales? Pero, si es así, ¿hay que hacerlo con todas? ¿O sólo con las “mejores”?

El fundamentalismo de aquellas sociedades del “tercer mundo” que regresan, decepcionadas por las promesas incumplidas de la modernidad occidental, a la defensa más aberrante de las virtudes de su localismo, tiene en el racismo renaciente de las sociedades europeas una correspondencia poderosa y experimentada. Ambas son reacias a concebir la posibilidad de un universalismo diferente.

La figura derrotada de la Malintzin histórica pone de relieve la miseria de los vencedores; el enclaustramiento en lo propio, originario, auténtico e inalienable fue para España y Portugal el mejor camino al desastre, a la destrucción del otro y a la autodestrucción. Y recuerda *a contrario* que el “abrirse” es la mejor manera del afirmarse, que la mezcla es el verdadero modo de la historia de, la cultura y el método espontáneo, que es necesario dejar en libertad, de esa inaplazable universalización concreta de lo humano.

Como figura mítica, que en realidad se encuentra apenas en formación, figura que intenta superar la imagen nacionalista de “Malinche, la traidora” –la que desprecia a los suyos, por su inferioridad, y se humilla ante la superioridad del conquistador (según R. Salazar Mallén)–, la Malintzin

hunde sus raíces en un conflicto común a todas las culturas: el que se da entre la tendencia xenofóbica a la endogamia y la tendencia xenosílica a la exogamia, es decir, en el terreno en el que toda comunidad, como todo ser singularizado, percibe la necesidad ambivalente del Otro, su carácter de contradictorio y complementario, de amenaza y de promesa. Frente a los tratamientos de este conflicto en los mitos arcaicos, que, al narrar el vaivén de la agresión y la venganza, enfatizan el momento del rapto de lo mejor de uno mismo por el Otro, el que parece prevalecer en la mitificación de la Malintzin –la dominada que domina– pone el acento más bien en el momento de la entrega de uno mismo como reto para el Otro. Moderno, pero no capitalista, el mito de la Malintzin sería un mito actual porque apunta más allá de lo que Sartre llamaba “la historia de la escasez”, una historia cuya superación es el punto de partida de la modernidad que se ha agotado durante el siglo XX y cuyo restablecimiento artificial ha sido el fundamento de la forma capitalista de esa modernidad.

## APÉNDICE

### *El mestizaje y las formas*

El atractivo, la fascinación incluso, que tienen para muchos de nosotros las “obras de arte” provenientes de las culturas prehispánicas de América suele explicarse con razón por el hecho de que ellas no son exactamente *obras de arte*. Que lo que en ellas está en juego es algo menos y a la vez algo más que el “arte”: su carácter de *obras de culto*, de objetos cuya objetividad plena se encuentra en la dimensión de la práctica festiva y ceremonial, de la repetición imaginaria del sacrificio fundante de la comunidad y su singularidad.

Se trata sin duda de una explicación acertada; pero es incompleta. Olvida hacer mención de lo más evidente: el hecho de la *extrañeza* de tales obras para nosotros. Extrañeza que no consiste solamente en su antigüedad; que está

sobre todo en la *ajenidad* del tipo de vida o de mundo al que pertenecen, y desde el cual y para el cual están hechas.

Tal vez esta ajenidad pueda percibirse de mejor manera cuando prestamos atención a la idea que parece regir en ellas de lo que es en sí misma la acción de *dar forma* a un objeto o de conformar un material, acción que está en el origen de toda obra y muy en especial de toda obra de arte.

Cuando Miguel Ángel, el prototipo de creador moderno —*ex nihilo*—, decía con humildad autocrítica que su trabajo de escultor consistía en liberar del bloque de mármol la figura que ya estaba en él, quitando sólo lo sobrante, exponía sin querer no su programa de acción sino, curiosamente, el de un tipo de “creadores” completamente diferentes de él: los escultores de la América antigua. Descubrir, enfatizar; ayudarle al propio “material” a dibujar una silueta y definir una textura, a resaltar un relieve, a redondear un cuerpo y precisar unos rasgos que estaban ya esbozados o sugeridos, realizados a medias en el mismo: ésta parece haber sido toda la intervención que el escultor prehispánico se creía llamado a tener en la “creación de una obra”. Seguramente “el milagro espantoso” de la Coatlicue se había manifestado y había sido sentido ya por muchos en la piedra original cuando el “artista” inició su obra; éste sólo debió ayudarle a vencer ciertas indecisiones formales que le impedían destacarse con la debida fuerza. La idea de lo que es “dar forma” que prevalece aquí no es sólo diferente de la idea europea, o contraria a ella; es sobre todo ajena a ella. Lo es porque implica una *elección de sentido* completamente *divergente* de la suya, que subraya la continuidad entre lo humano y lo Otro. Para la idea prehispánica, la elección de sentido europea es tan “absurda” que es capaz de plantear al sujeto como completamente separado del objeto, es decir, a la naturaleza como material pasivo e inerte, dócil y vacío, al que la actividad y la inventiva humanas, moldeándolo a su voluntad, dotan de realidad y llenan de significación.

Un abismo parece separar la inteligibilidad del mundo a la que pertenece la noción de “dar forma” que rige en la composición de una obra de la antigüedad americana de la inte-

ligibilidad del mundo propia de la modernidad europea. El abismo que hay sin duda entre dos mundos vitales construidos por sociedades o por "humanidades" que se hicieron a sí mismas a partir de dos opciones históricas fundamentales no sólo diferentes sino incluso contrapuestas entre sí: la opción "oriental" o de mimetización con la naturaleza y la opción "occidental" o de contraposición a la misma. Se trata justamente del abismo que los cinco siglos de la historia latinoamericana vienen tratando de salvar o superar en el proceso del mestizaje cultural.

La insistencia en la ajenidad –en la dificultad y el conflicto– que habla desde el encanto que tienen para nosotros los restos intactos, las "obras de arte", de la antigüedad prehispánica permite enfatizar con sentido crítico un aspecto del fenómeno histórico del mestizaje cultural que no suele destacarse o que incluso se oculta en el modo corriente de concebirlo, fomentado por la ideología del nacionalismo oficial latinoamericano. Empeñada en contribuir a la construcción de una identidad artificial única o al menos uniforme para la nación estatal, esta ideología pone en uso una representación conciliadora y tranquilizadora del mestizaje, protegida contra toda reminiscencia de conflicto o desgarramiento y negadora por tanto de la realidad del *mestizaje cultural* en el que está inmersa la parte más vital de la sociedad en América Latina.

¿Es real la fusión, la simbiosis, la interpenetración de dos configuraciones culturales de "lo humano en general" profundamente contradictorias entre sí? Si lo es, ¿de qué manera tiene lugar?

La ideología nacionalista oficial expone su respuesta obligadamente afirmativa a esta cuestión con una metáfora naturalista que es a su vez el vehículo de una visión sustancialista de la cultura y de la historia de la cultura. Una visión cuyo defecto está en que, al construir el objeto que pretende mirar, lo que hace es anularlo. En efecto, la idea del mestizaje cultural como una fusión de identidades culturales, como una interpenetración de sustancias históricas ya constituidas, no puede hacer otra cosa que dejar fuera de su consideración

justamente el núcleo de la cuestión, es decir, la problematización del hecho mismo de la constitución o conformación de esas sustancias o identidades, y del proceso de mestizaje como el lugar o el momento de tal constitución.

La metáfora naturalista del mestizaje cultural no puede describirlo de otra manera que: a] como la “mezcla” o emulsión de moléculas o rasgos de identidad heterogéneos, que, sin alterarlos, les daría una apariencia diferente; b] como el “injerto” de un elemento o una parte de una identidad en el todo de otra, que alteraría de manera transitoria y restringida los rasgos del primero, o c] como el “cruce genético” de una identidad cultural con otra, que traería consigo una combinación general e irreversible de las cualidades de ambas. No puede describirlo en su interioridad, como un acontecer histórico en el que la consistencia misma de lo descrito se encuentra en juego, sino que tiene que hacerlo desde afuera, como un proceso que afecta al objeto descrito pero en el que éste no interviene.

Ha llegado tal vez la hora de que la reflexión sobre todo el conjunto de hechos esenciales de la historia de la cultura que se conectan con el mestizaje cultural abandone de una vez por todas la perspectiva naturalista y haga suyos los conceptos que el siglo XX ha desarrollado para el estudio específico de las formas simbólicas, especialmente los que provienen de la ontología fenomenológica, del psicoanálisis y de la semiótica.

Baste aquí, para finalizar, un apunte en relación con esta última para indicar la posibilidad y la conveniencia de tal cambio de perspectiva en la reflexión. 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.

## 2. El *ethos* barroco

*Las mestizas, mulatas y negras, que componen la mayor parte de México, no pudiendo usar manto ni vestir a la española, y, por otra parte, desdeñando el traje de las indias, van por la ciudad vestidas de un modo extravagante: se ponen una como enagua atravesada sobre los hombros o en la cabeza, a manera de manto, que hace que parezcan otros tantos diablos.*

Giovanni F. Gemelli Careri

Dentro de una colección de obras dedicadas a la exploración de las distintas figuras históricas de *El hombre europeo*, Rosario Villari publicó hace poco una recopilación de ensayos sobre *El hombre barroco*. Desfilan en ella ciertos personajes típicos de la vida cotidiana en Europa durante el siglo XVII: el gobernante, el financiero, el secretario, el rebelde, el predicador, el misionero, la religiosa, la bruja, el científico, el artista, el burgués... Menciono esta publicación en calidad de muestra de un hecho ya irreversible: el concepto de barroco ha salido de la historia del arte y la literatura en particular y se ha afirmado como una categoría de la historia de la cultura en general.

Determinados fenómenos culturales que se presentan insistentemente al historiador en los materiales provenientes de los siglos XVII y XVIII, y que se solían explicar sea como simples rezagos de una época pasada o como simples anuncios de otra por venir, se han ido ordenando ante sus ojos con un considerable grado de coherencia y reclaman ser comprendidos a partir de una singularidad y una autonomía del conjunto de todos ellos como resultado de una totalización histórica capaz de constituir ella sola una época en sí misma. Se trata de una abigarrada serie de comportamien-

tos y objetos sociales que, en medio de su heterogeneidad, muestran sin embargo una cierta copertenencia entre sí, un cierto parentesco difuso pero inconfundible; parentesco general que puede identificarse de emergencia, a falta de un procedimiento mejor, mediante el recurso a los rasgos –no siempre claros ni unitarios– que esbozan otro parentesco, más particular; dentro de la historia del arte, el de las obras y los discursos conocidos como “barrocos”.

El intento del presente ensayo, más reflexivo que descriptivo, es el de explorar justamente aquello que nos llama a identificar como barrocos ciertos fenómenos de la historia de la cultura y a oponerlos a otros en un determinado plano de comparación. Se trata, sobre todo, de proponer una teoría, un “mirador”, al que he llamado del *ethos histórico*, en cuya perspectiva creo poder distinguir con cierta claridad algo así como un *ethos barroco*. Cabe añadir que, en lo que sigue, la necesidad sentida en la narración histórica de construir el concepto de una época barroca se conecta con una necesidad diferente, que aparece en el ámbito de un discurso crítico acerca de la época presente y la caducidad de la modernidad que la sostiene.

## I

Señalo brevemente el sentido de esta preocupación por lo barroco. Puede decirse que cada vez es menos imprecisa la captación que tenemos de las dimensiones reales de la crisis de nuestro tiempo. La imagen gigantomáquica de hace un siglo, que la representaba más bien como la decadencia indetenible de lo Humano en general –cuyos “valores últimos” coincidían curiosamente con unos cuantos, bautizados como “occidentales”–, puede ser vista ahora como un fruto más del *pathos* reaccionario y paranoide de la burguesía aristocratizada de ese momento histórico, sometida a las amenazas de la “plebe socialista”. No obstante, la profundidad y la duración de la misma tampoco parecen ser solamente las que corresponderían a la crisis pasajera, de renovación o innovación, que afectara a un aspecto particular de la exis-

tencia social, incluso teniendo en cuenta las repercusiones que tendría en la totalidad de la misma. Resulta ya evidente que no es sólo lo económico, lo social, lo político o lo cultural, o una determinada combinación de ellos, lo que no alcanza a recomponerse de manera más o menos viable y duradera desde hace ya más de cien años. El modo como las distintas crisis se imbrican, se sustituyen y complementan entre sí parece indicar que la cuestión está en un plano más radical; habla de una crisis que estaría en la base de todas ellas: una crisis civilizatoria.

Poco a poco, y de manera indudable desde el siglo XVIII, se ha vuelto imposible separar los rasgos propios de la vida civilizada en general de los que corresponden particularmente a la vida moderna. La presencia de estos últimos parece, si no agotar, sí constituir una parte sustancial de las condiciones de posibilidad de los primeros. La modernidad, que fue una modalidad de la civilización humana, por la que ésta optó en un determinado momento de su historia, ha dejado de ser sólo eso, una modificación en principio reversible de ella, y ha pasado a formar parte de su esencia. Sin modernidad, la civilización en cuanto tal se ha vuelto ya inconsistente.

Cuando hablamos de crisis civilizatoria nos referimos justamente a la crisis del proyecto de modernidad que se impuso en este proceso de modernización de la civilización humana: el proyecto capitalista en su versión puritana y noreuropea, que se fue afirmando y afinando lentamente al prevalecer sobre otros alternativos y que domina actualmente, convertido en un esquema operativo capaz de adaptarse a cualquier sustancia cultural y dueño de una vigencia y una efectividad históricas aparentemente incuestionables.

La crisis de la civilización que se ha diseñado según el proyecto capitalista de modernidad lleva más de cien años. Como dice Walter Benjamin, en 1867, “antes del desmoronamiento de los monumentos de la burguesía”, mientras “la fantasmagoría de la cultura capitalista alcanzaba su despliegue más luminoso en la Exposición Universal de París”, era ya posible “reconocerlos en calidad de ruinas”. Y se trata sin

duda de una crisis porque, en primer lugar, la civilización de la modernidad capitalista no puede desarrollarse sin volverse en contra del fundamento que la puso en pie y la sostiene –es decir, la del trabajo humano que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza–, y porque, en segundo lugar, empeñada en eludir tal destino, exacerba justamente esa reversión que le hace perder su razón de ser. Época de genocidios y ecocidios inauditos –que, en lugar de satisfacer las necesidades humanas, las elimina, y, en lugar de potenciar la productividad natural, la aniquila–, el siglo XX pudo pasar por alto la radicalidad de esta crisis debido a que ha sido también el siglo del llamado “socialismo real”, con su pretensión de haber iniciado el desarrollo de una civilización diferente de la establecida. Se necesitó del derrumbe de la Unión Soviética y los estados que dependían de ella para que se hiciera evidente que el sistema social impuesto en ellos no había representado ninguna alternativa revolucionaria al proyecto de civilización del capital: que el capitalismo de estado no había pasado de ser una caricatura cruel del capitalismo liberal.

¿Es en realidad posible? Débiles son los indicios de que la modernidad que predomina actualmente no es un destino ineluctable –un programa que debemos cumplir hasta el final, hasta el nada improbable escenario apocalíptico de un retorno a la barbarie en medio de la destrucción del planeta–, pero no es posible pasarlos por alto. Es un hecho innegable que el dominio de la modernidad establecida no es absoluto ni uniforme; y lo es también que ella misma no es una realidad monolítica, sino que está compuesta de un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma –versiones que fueron vencidas y dominadas por una de ellas en el pasado, pero que, reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente.

Nuestro interés en indagar la consistencia social y la vigencia histórica de un *ethos barroco* se presenta así a partir de una preocupación por la crisis civilizatoria contemporánea y obedece al deseo, aleccionado ya por la experiencia, de pensar en una modernidad poscapitalista como una

utopía alcanzable. Si el barroquismo en el comportamiento social y en el arte tiene sus raíces en un *ethos barroco* y si éste se corresponde efectivamente con una de las modernidades capitalistas que antecedieron a la actual y que perviven en ella, puede pensarse entonces que la autoafirmación excluyente del capitalismo realista y puritano que domina en la modernidad actual es deleznable, e inferirse también, indirectamente, que no es verdad que no sea posible imaginar como realizable una modernidad cuya estructura no esté armada en torno al dispositivo capitalista de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza social.

## 2

La concepción de Max Weber según la cual habría una correspondencia biunívoca entre el “espíritu del capitalismo” y la “ética protestante”, asociada a la suposición de que es imposible una modernidad que no sea capitalista, aporta argumentos a la convicción de que la única forma imaginable de poner un orden en el revolucionamiento moderno de las fuerzas productivas de la sociedad humana es justamente la que se esboza en torno a esa “ética protestante”. La idea de un *ethos barroco* aparece dentro de un intento de respuesta a la insatisfacción teórica que despierta esa convicción en toda mirada crítica sobre la civilización contemporánea.

El encuentro del “espíritu del capitalismo”, visto como la pura demanda de un comportamiento humano estructuralmente ambicioso, racionalizador y progresista, con la ética protestante (en su versión puritana calvinista), vista como la pura oferta de una técnica de comportamiento individual en torno a una autorrepresión productivista y una autosatisfacción sublimada, es claramente una condición necesaria de la organización de la vida civilizada en torno a la acumulación del capital. Pero no cabe duda que el espíritu del capitalismo rebasa su propia presencia en la sola figura de esa demanda, así como es evidente que vivir *en* y *con* el capitalismo puede ser algo más que vivir *por* y *para* él.

El término *ethos* tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de “morada o abrigo”, lo que en ella se refiere a “refugio”, a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a “arma”, a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” –una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso– con el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” –una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera–. 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. Es un comportamiento que intenta hacer visible lo invisible; una especie de actualización de una estrategia destinada a disolver, ya que no a solucionar; una determinada forma específica de la contradicción constitutiva de la condición humana: la que le viene de ser siempre la forma de una sustancia previa o “inferior” (en última instancia animal), que al posibilitarle su expresión debe sin embargo reprimirla.

¿Qué contradicción es necesario disolver específicamente en la época moderna? ¿De qué hay que “refugiarse”, contra qué hay que “armarse” en la modernidad? No hay cómo intentar una respuesta a esta pregunta sin consultar una de las primeras obras que critican esta modernidad (aunque encabeza el *Index librorum prohibitorum* neoliberal y posmoderno): *El capital*, de Marx.

La vida práctica en la modernidad realmente existente debe desenvolverse en un mundo cuya forma objetiva se encuentra estructurada en torno de una presencia dominante, la de la realidad o el *hecho capitalista*. Se trata, en esencia, de un hecho que es una contradicción, de una realidad que es un conflicto permanente entre las tendencias contrapuestas de dos dinámicas simultáneas, constitutivas de la vida social: la de ésta en tanto que es un proceso de trabajo y de disfrute referido a valores de uso, por un lado, y la de la reproducción de su riqueza, en tanto que es un proceso de

“valorización del valor abstracto” o acumulación de capital, por otro. Se trata, por lo demás, de un conflicto en el que, una y otra vez y sin descanso, la primera es sacrificada a la segunda y sometida a ella.

La realidad capitalista es un hecho histórico inevitable, del que no es posible escapar y que por tanto debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida; que debe ser convertido en una segunda naturaleza por el *ethos* que asegura la “armonía” indispensable de la existencia cotidiana.

Cuatro serían así, en principio, las diferentes posibilidades que se ofrecen de vivir el mundo dentro del capitalismo; cada una de ellas implicaría una actitud peculiar –sea de reconocimiento o de desconocimiento, sea de distanciamiento o de participación– ante el hecho contradictorio que caracteriza a la realidad capitalista.

Una primera manera de convertir en inmediato y espontáneo el hecho capitalista es la del comportamiento que se desenvuelve dentro de una actitud de identificación afirmativa y militante con la pretensión de creatividad que tiene la acumulación del capital; con la pretensión de ésta no sólo de representar fielmente los intereses del proceso “social-natural” de reproducción –intereses que en verdad reprime y deforma–, sino de estar al servicio de la potenciación cuantitativa y cualitativa del mismo. Valorización del valor y desarrollo de las fuerzas productivas serían, dentro de este comportamiento espontáneo, más que dos dinámicas coincidentes, una y la misma, unitaria e indivisible. A este *ethos* elemental lo podemos llamar *realista* por su carácter afirmativo no sólo de la eficacia y la bondad insuperables del mundo establecido o “realmente existente”, sino, sobre todo, de la *imposibilidad* de un mundo alternativo.

Un segundo modo de naturalizar lo capitalista, igual de militante que el anterior pero completamente contrapuesto a él, implica también la confusión de los dos términos, pero no dentro de una afirmación del valor sino justamente del valor de uso. En él, la “valorización” aparece plenamente reductible a la “forma natural”. Resultado del “espíritu de

empresa”, la valorización misma no sería otra cosa que una variante de la realización de la forma natural, puesto que este “espíritu” sería, a su vez, una de las figuras o sujetos que hacen de la historia una aventura permanente, lo mismo en el plano de lo humano individual que en el de lo humano colectivo. Mutación probablemente perversa, esta metamorfosis del “mundo bueno” o “natural” en “infierno” capitalista no dejaría de ser un “momento” del “milagro” que es en sí misma la Creación. Esta peculiar manera de vivir con el capitalismo, que se afirma en la medida en que lo transfigura en su contrario, es propia del *ethos romántico*.

Vivir la espontaneidad de la realidad capitalista como el resultado de una necesidad trascendente, es decir, como un hecho cuyos rasgos detestables se compensan en última instancia con la positividad de la existencia efectiva, la misma que está más allá del margen de acción y de valoración que corresponde a lo humano; ésta es la tercera manera de hacerlo. Es la manera del *ethos clásico*: distanciada, no comprometida en contra de un designio negativo percibido como inapelable, sino comprensiva y constructiva dentro del cumplimiento trágico de la marcha de las cosas.

La cuarta manera de interiorizar el capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana es la del *ethos* que quisiéramos llamar *barroco*. Tan distanciada como la clásica ante la necesidad trascendente del hecho capitalista, no lo acepta, sin embargo, ni se suma a él sino que lo mantiene siempre como inaceptable y ajeno. Se trata de una afirmación de la “forma natural” del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital. Que pretende restablecer las cualidades de la riqueza concreta re-inventándolas informal o furtivamente como cualidades de “segundo grado”.

La idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la “aprobación de la vida (el caos) aun dentro de la muerte (el cosmos)”, puede ser trasladada, sin exceso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición del *ethos barroco*. Es barroca la manera de ser moderno que

permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla, pretende convertir en “bueno” el “lado malo” por el que, según Hegel, avanza la historia.

Provenientes de distintas épocas de la modernidad, es decir, referidas a distintos impulsos sucesivos del capitalismo –el mediterráneo, el nórdico, el occidental y el centroeuropeo–, las distintas versiones del *ethos* moderno configuran la vida social contemporánea desde diferentes estratos “arqueológicos” o de decantación histórica. Cada uno ha tenido su propia manera de actuar sobre la sociedad y una dimensión preferente de la misma desde donde ha expandido su acción. Definitiva y generalizada habrá sido así, por ejemplo, la primera impronta, la de “lo barroco”, en la tendencia de la civilización moderna a revitalizar una y otra vez el código de la tradición occidental europea después de cada nueva oleada destructiva proveniente del desarrollo capitalista. Como lo será igualmente la última impronta, la “romántica”, en la tendencia de la política moderna a tratar las formas concretas de la socialidad humana en calidad de materia maleable por la iniciativa de los grandes actos de voluntad, individuales o colectivos.

Cabe añadir, por lo demás, que ninguna de estas cuatro estrategias civilizatorias elementales que ofrece la modernidad capitalista puede darse efectivamente de manera aislada y menos aún exclusiva. Cada una aparece siempre combinada con las otras, de manera diferente según las circunstancias, en la vida efectiva de las distintas “construcciones de mundo” histórico de la época moderna. Lo que sucede es que aquel *ethos* que ha llegado a desempeñar el papel dominante en esa composición, el *ethos* realista, es el que organiza su propia combinación con los otros y los obliga a tradu-

cirse a él para hacerse manifiestos. Sólo en este sentido relativo se podría hablar de la modernidad capitalista como un esquema civilizatorio que requiere e impone el uso de la "ética protestante", es decir, de aquella que parte de la mitificación cristiana del *ethos* realista para traducir las demandas de la productividad capitalista –concentradas en la exigencia de sacrificar el *ahora* del valor de uso en provecho del *mañana* de la valorización del valor mercantil– al plano de la técnica de autodisciplinamiento individual.

### 3

¿Qué justifica que empleemos el término "barroco" para nombrar el cuarto *ethos* característico de la modernidad capitalista?

Si uno considera los usos que se le han dado al adjetivo "barroco", desde el siglo XVIII, para calificar todo el conjunto de "estilos" artísticos y literarios posrenacentistas –incluyendo el manierismo– y también, por extensión, todo un conjunto de comportamientos, de modos de ser y actuar del siglo XVII, se llega a una encrucijada semántica en la que llegan a coincidir tres conjuntos de adjetivación diferentes, todos ellos de intención peyorativa.<sup>1</sup>

"Barroco" ha querido decir: a) *ornamentalista*, en el sentido de falso ("berrueco"), histriónico, efectista, superficial, inmediatista, sensualista, etcétera; b) *extravagante* ("bizarre"), tanto en el sentido de: rebuscado o retorcido,<sup>2</sup> artificioso, exagera-

<sup>1</sup> Los mismos adjetivos que sirvieron a unos hace un siglo para justificar la denigración del arte barroco –y de la actitud vital que se le asemeja– sirven a otros actualmente para levantar su elogio. Inversión del signo que ha dejado sin embargo casi intacta la definición corriente de lo barroco, dando las espaldas a los replanteamientos de su imagen conceptual que han tenido lugar en el terreno del discurso reflexivo. Viraje del *zeitgeist*, al que la presencia de lo barroco disgustó una vez, cuando vivía para organizar la autosatisfacción de una modernidad triunfante, y a la que invoca ahora para alimentar la ilusión de esa misma modernidad que, cansada de sí misma, quisiera estar más allá de sí misma sin lograrlo.

<sup>2</sup> "Baroco", el nombre que la lógica neoescolástica dio al tipo de silogismo de vía más rebuscada y retorcida: (PaM . SoM) > SoP. Ejemplo: "si

do, como en el de: recargado, redundante, exuberante (“tropical”), y c] *ritualista* o ceremonial, en el sentido de prescriptivo, tendencioso, formalista, esotérico (“asfixiante”).

El primer conjunto de adjetivos subraya el aspecto *improductivo* o irresponsable respecto de la función del arte; el segundo su lado *transgresor* o de-formador respecto de una forma “clásica”, y el tercero su tendencia *represora* de la libertad creativa.

Ahora bien, la pregunta por la validez de estos juicios sobre el arte barroco –que, pese a los importantes intentos teóricos del siglo XX por problematizarlo y definirlo, siguen siendo dominantes en la opinión pública– se topa en seguida con el hecho de que son justamente otras propuestas modernas de forma artística, concurrentes con la forma barroca y cerradas por tanto a su especificidad, las que exhiben en ellos, cada cual a su manera, su percepción de lo barroco. En efecto, sólo en comparación con una forma que se entiende a sí misma como reproducción de la imagen verdadera o realista del mundo, la forma barroca puede resultar escapista, puramente imaginativa, ociosa, in-suficiente e insignificante –su predilección exagerada, en la pintura, por ejemplo, por el tenebrismo cromático, la representación en *trompe l'œil*, el tremendismo temático, etcétera, no sería otra cosa que una claudicación estética en busca de un efecto inmediatista sobre el espectador. Sólo desde una perspectiva formal para la que esa imagen del mundo ya existe y es irrebatible, el arte barroco –con su abuso en el retorcimiento de las formas antiguas (la columna “salomónica”) y en la ocupación del espacio como lugar de representación (altares y capillas sobrecargados de imágenes), por ejemplo– puede aparecer como una monstruosidad o de-formación irresponsable e innecesaria.<sup>3</sup> Sólo respecto de la convicción

todo lo que santifica implica sacrificio, y algunas virtudes nos causan placer, entonces hay virtudes que no santifican”.

<sup>3</sup> “Chigi”, el nombre del palacio que Bernini diseñó para el cardenal Flavio Chigi y que albergaba una famosa colección de arte, parece estar en el origen de “kitschig”, el adjetivo peyorativo con el que la “alta cultura” prusiana, admiradora fanática de la pureza de formas neoclásicas,

creacionista del artista moderno, el juego barroco con la prescriptiva –por ejemplo, en la música, el ocultamiento del sentido dramático en la técnica del juego ornamental (Corelli) o la transgresión de la jerarquización canónica del mismo (Vivaldi)– puede ser visto como adverso a la espontaneidad del arte como emanación libre del espíritu. Se trata, así, por debajo de esos tres conjuntos de calificativos que ha recibido el arte posrenacentista, de tres definiciones que dicen más acerca del lugar teórico desde el que se lo define que acerca de lo propiamente barroco, manierista, etcétera. Son definiciones que sólo indirectamente nos permiten apreciar en qué puede consistir lo barroco.

¿En qué consiste lo barroco? Varias han sido durante este siglo las claves de inteligibilidad que la teoría y la historia de la cultura y el arte han propuesto para construir una imagen conceptual coherente a partir del magma de hechos, cualidades, rasgos y modos de comportamiento considerados característicamente barrocos. Como es usual, al proponer su principio de sintetización de este panorama inasible, todas ellas ponen primero en juego distintas perspectivas de abordaje del mismo, las combinan de diferente manera y enfatizan alguna de ellas. Tienen en cuenta, por ejemplo: a] el modo en que se inscribe a sí mismo, en tanto que es una donación de forma, dentro del juego espontáneo o natural de las formas y dentro del sistema de formas que prevalece tradicionalmente; b] la elección que hace de una figura particular para el conjunto de posibilidades de donación de forma, es decir, la amplitud, la consistencia y la jerarquización que él propone para su propio “sistema de las artes”; c] el tipo de relación que establece con la densidad mítica del lenguaje y con la densidad ritual de la acción; d] el tipo de relación que establece entre los contenidos lingüísticos y las formas lingüísticas y no lingüísticas; etcétera.

Para responder a la pregunta acerca de alguna homología entre el arte barroco y la cuarta modalidad del *ethos* moder-

calificaba a todo lo “recargado” y “sentimental” que creía percibir en lo barroco.

no que permita extender a ésta el apelativo del primero, resulta suficiente tener en cuenta lo barroco tal como se presenta en la primera de estas perspectivas de abordaje. Ésta es, por lo demás, la que explora el plano en el que él mismo decidió afirmar su especificidad, es decir, su fidelidad a los cánones clásicos, más allá de la fatiga posrenacentista que los aquejaba.

El barroco parece constituido por una voluntad de forma que está atrapada entre dos tendencias contrapuestas respecto del conjunto de posibilidades clásicas, es decir, "naturales" o espontáneas, de dar forma a la vida —la del desencanto, por un lado, y la de la afirmación del mismo como insuperable— y que está además empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto a la vez como diferente y como idéntico a sí mismo. La técnica barroca de conformación del material parte de un respeto incondicional del canon clásico o tradicional —entendiendo "canon" más como un "principio generador de formas" que como un simple conjunto de reglas—, se desencanta por las insuficiencias del mismo frente a la nueva sustancia vital a la que debe formar y apuesta a la posibilidad de que la retroacción de ésta sobre él sea la que restaure su vigencia; de que lo antiguo se reencuentre justamente en su contrario, en lo moderno.

Ya en el último tramo del siglo XVI las experiencias históricamente inéditas que el nuevo mundo de la vida impone al individuo concreto son un contenido al que las posibilidades de expresión tradicionales le resultan estrechas. El canon clásico está en agonía. Es imposible dejar de percibir este hecho y negarse a cuestionarlo: hay que matarlo o que revivirlo. El arte posrenacentista permanece suspendido entre lo uno y lo otro. Sintetiza el rechazo y la fidelidad al modo tradicional de tratar el objeto como material conformable. Pero mientras el hermano gemelo del barroco, el manierismo, hace de la fidelidad un pretexto del cuestionamiento, él en cambio hace de éste un instrumento de la fidelidad.

El arte barroco, dice Adorno, es una "*decorazione assoluta*";

una *decorazione* que se ha emancipado de todo servicio como tal, que ha dejado de ser medio y se ha convertido ella misma en fin: que "ha desarrollado su propia ley formal". En efecto, el arte de la ornamentación propio del barroco, es decir, el proceso de reverberación al que somete las formas, acosándolas insistenteamente desde todos los ángulos imaginables, tiene su propia intención: retro- traer el canon al momento dramático de su gestación; intención que se cumple cuando el *swinging* de las formas culmina en la invención de una *mise-en-scène* capaz de re-dramatizarlas. La teatralidad esencial del barroco tiene su secreto en la doble necesidad de poner a prueba y al mismo tiempo revitalizar la validez del canon clásico.

El comportamiento artístico barroco se desdobra, en verdad, en dos pasos diferentes, de sentido contrario, y además –paradójicamente– simultáneos. Los innumerables métodos y procedimientos que se inventa para llevar las formas creadas por él a un estado de intensa fibrilación –los mismos que producen aquella apariencia rebuscada, ornamentalista y formalista que lo distingue– están encaminados a despertar en el canon grecolatino una dramaticidad originaria que supone dormida en él. Es la desesperación ante el agotamiento de este canon, que para él constituye la única fuente posible de sentido objetivo, la que lo lleva a someterlo a todo ese juego de paradojas y cuadraturas del círculo, de enfrentamientos y conciliaciones de contrarios, de confusión de planos de representación y de permutación de vías y de funciones semióticas, tan característicamente suyo. Se trata de todo un sistema de pruebas o "tentaciones", destinado a restaurar en el canon una vitalidad sin la cual la suya propia, como actividad que tiene que ver obsesivamente con lo que el mundo tiene de forma, carecería de sustento. Su exigencia introduce sin embargo una modificación significativa, aporta un sesgo propio. Su trabajo no es ya sólo *con* el canon y mediante él, sino *a través* y sobre él; un trabajo que sólo es capaz de despertar la dramaticidad clásica en la medida en que él mismo, en un segundo nivel, le pone una dramaticidad propia. El arte barroco encuentra así lo que bus-

caba: la necesidad del canon tradicional, pero confundida con la suya, contingente, que él pone de su parte y que incluso es tal vez la única que existe realmente. Puede decirse, por ello, que el comportamiento barroco parte de la desesperación y termina en el vértigo: en la experiencia de que la plenitud que él buscaba para sacar de ella su riqueza no está llena de otra cosa que de los frutos de su propio vacío.

Combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad, respeto al ser y al mismo tiempo conato nadificante, el comportamiento barroco encierra una reafirmación del fundamento de toda la consistencia del mundo, pero una reafirmación que, paradójicamente, al cumplirse, se descubre fundante de ese fundamento, es decir, fundada y sin embargo confirmada en su propia inconsistencia.

Pensamos que el arte barroco puede prestarle su nombre a este *ethos* porque, como él —que acepta lo insuperable del principio formal del pasado, que, al emplearlo sobre la sustancia nueva para expresar su novedad, intenta despertar la vitalidad del gesto petrificado en él (la fuente de su incuestionabilidad) y que al hacerlo termina por poner en lugar de esa vitalidad la suya propia—, éste también resulta de una estrategia de afirmación de la corporeidad concreta del valor de uso que termina en una reconstrucción de la misma en un segundo nivel; una estrategia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de transgresiones que las refuncionaliza.

Descrita de esta manera, la homología entre la voluntad de forma artística barroca y su actitud frente al horizonte establecido de posibilidades de estetización, por un lado, y el *ethos* que caracteriza a uno de los distintos tipos históricos de modernidad que hemos mencionado, por otro, apunta hacia algo más que un simple parecido casual y exterior entre ambos. Indica que lo barroco en el arte es el modo en que el *ethos* barroco se hace presente, como una propuesta entre otras —sin duda la más exitosa—, en el proceso necesa-

rio de estetización de la vida cotidiana que la sociedad europea, especialmente la meridional, lleva a cabo espontáneamente durante el siglo XVII. En este caso, como en el de las demás modalidades del *ethos* moderno, el modo artístico de presencia del *ethos* es ejemplarmente claro y desarrollado, dado que justamente —coincidentemente— es asunto del arte la puesta en evidencia del *ethos* de una sociedad y de una época.

4

Sin ser exclusivo de una tradición o una época particulares de la historia moderna ni pertenecer a ellos “por naturaleza”, el *ethos* barroco, como los demás, se genera y desarrolla a partir de ciertas circunstancias que sólo se reúnen de manera desigual en los distintos lugares y momentos sociales de esa historia. 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 la desbordan. Estado de desfallecimiento de la forma vencedora —de triunfo y debilidad—, por un lado, y de resistencia de la forma vencida —de derrota y fortaleza—, por otro.

Pensamos que pocas historias particulares pueden ofrecer un panorama mejor para el estudio del *ethos* barroco que la historia de la cultura en la España americana de los siglos XVII y XVIII y lo que se ha reproducido de ella en los países de la América Latina. Esto por dos razones convergentes: primero, porque no ha habido tal vez ninguna otra situación histórica como la de las sociedades constituidas sobre la destrucción y la conquista ibérica (católica) de las culturas indígenas y africanas en la que la modalidad barroca del *ethos* moderno haya tenido mayores y más insistentes oportunida-

des de prevalecer sobre las otras y, segundo, porque el largo predominio, primero central y abierto y después marginal y subterráneo, de este *ethos* en dichas sociedades ha permitido que su capacidad de inspirar la creación de formas se efectuara allí de manera más amplia y más profunda.

La propuesta específicamente barroca para vivir la modernidad se opone a las otras que han predominado en la historia dominante; es sin duda una alternativa junto a ellas, pero tampoco ella se salva de ser una propuesta específica para vivir *en y con* el capitalismo. El *ethos* barroco no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida. Puede ser una plataforma de salida en la puesta en juego con que la vida concreta de las sociedades afirma su singularidad cultural planteándola al mismo tiempo como absoluta y como evanescente; pero no el núcleo de ninguna “identidad”, si se entiende ésta como una inercia del comportamiento de una comunidad –“América Latina”, en este caso– que se hubiese condensado en la historia hasta el grado de constituir una especie de molde peculiar con el que se hacen exclusivamente los miembros de la misma. Sustituir la singularidad de los latinoamericanos, folclorizándolos alegremente como “barrocos”, “realistas mágicos”, etcétera, es invitarlos a asumir, y además con cierto dudoso orgullo, los mismos viejos calificativos que el discurso proveniente de las otras modalidades del *ethos* moderno ha empleado desde siempre para relegar el *ethos* barroco al no-mundo de la pre-modernidad y para cubrir así el trabajo de integración, deformación y refuncionalización de sus peculiaridades con el que esas modalidades se han impuesto sobre el barroco.

Tal vez la sorprendente escasez relativa de estudios históricos sobre el siglo XVII americano se deba a que es un “siglo perdido”, si se lo juzga en referencia a su aporte a “la construcción del presente”, una vez que se ha reducido el presente exclusivamente a lo que en él predomina y reluce. La peculiaridad y la importancia de este siglo sólo aparecen en verdad cuando, siguiendo el consejo de Benjamin, el historiador vuelve sobre la continuidad histórica que ha conducido al presente, pero revisándola “a contrapelo”.

El siglo XVII americano, obstruido torpemente en su desarrollo desde los años treinta del siglo XVIII por la conversión “despótica ilustrada” de la España americana en colonia ibérica, y clausurado definitivamente, de manera igualmente despótica aunque menos ilustrada, con la destrucción de las Reducciones Guaraníes y la cancelación de la política jesuita después del Tratado de Madrid (1750), no sólo es un siglo largo, de más de ciento cincuenta años, sino que todo parece indicar que en él tuvo lugar nada menos que la constitución, el ascenso y el fracaso de todo un mundo histórico peculiar. Un mundo histórico que existió conectado con el intento de la Iglesia Católica de construir una modernidad propia, religiosa, que girara en torno a la revitalización de la fe –planteado como alternativa a la modernidad individualista abstracta, que giraba en torno a la vitalidad del capital–, y que debió dejar de existir cuando ese intento se reveló como una utopía irrealizable.

Parece ser que, furtivamente –como surgen las alternativas discontinuas de las que está hecho el progreso histórico–, desde los años treinta del siglo XVII, y al amparo de las inoperantes prohibiciones imperiales, se fue formando en la España americana el esbozo de un orbe económico, de una vida económica de coherencia autónoma o una “economía-mundo” (como la llama Braudel), que se extendía, con una presencia de mayor o menor densidad, desde el norte de México hasta el Alto Perú, articulada en semicírculos que iban concentrándose en dirección al “Mediterráneo americano”, entre Veracruz y Maracaibo, desde donde se conectaba, mucho menos de bando que de contrabando, a través del Atlántico, con el mercado mundial y la economía dominante. Se trata de un orbe económico “informal”, fácilmente detectable en general en los documentos oficiales, pero sumamente difícil de atrapar en el detalle clandestino; un orbe económico cuya presencia sólo puede entenderse como resultado de la realización de ese “proyecto histórico” espontáneo de construcción civilizatoria al que se suele denominar “criollo”, aplicándole el nombre de la clase social que ha protagonizado tal realización, pero que parece

definirse sobre todo por el hecho de ser un proyecto de creación de “otra Europa, fuera de Europa”: de re-constitución –y no sólo de continuación o prolongación– de la civilización europea en América, sobre la base del mestizaje de las formas propias de ésta con los esbozos de forma de las civilizaciones “naturales”, indígena y africana, que alcanzaron a salvarse de la destrucción.

Todo parece indicar que a comienzos del siglo XVII los territorios sobre los que se asentaba la España americana eran el escenario de dos épocas históricas diferentes; que, sobre ellos, sus habitantes eran protagonistas de dos dramas a la vez: uno que ya declinaba y se desdibujaba, y otro que apenas comenzaba y se esbozaba. En efecto, si se considera el contenido cualitativo de tres recomposiciones de hecho que los investigadores observan en la demografía, en la actividad comercial y en la explotación del trabajo durante los cuarenta años que van de 1595 a 1635, resulta la impresión ineludible de que, entre el principio y el fin de los comportamientos considerados, el sujeto de los mismos ha pasado por una metamorfosis esencial.

La curva indicativa del aspecto cuantitativo global de la demografía alcanza su punto más bajo a la vuelta del siglo, se mantiene allí, inestable, por unos dos decenios y sólo muestra un ascenso sustancial y sostenido a partir de 1630. Pero mientras la línea que descendía representaba a una población compuesta predominantemente de indígenas puros y de africanos y peninsulares recién llegados, la línea que asciende está allí por una composición demográfica diferente, en la que predomina abrumadoramente la población originada en el mestizaje: criolla, chola y mulata –con todas aquellas variantes que la “pintura de castas” volverá “pintorescas” un siglo más tarde, cuando deba ofrecerlas, junto a los frutos de la tierra, a la consideración del despotismo ilustrado–. También la curva indicativa de la actividad comercial e indirectamente de la vitalidad económica traduce una realidad al principio y otra diferente al final. La línea descendente retrata en cantidades el tráfico ultramericano de minerales y esclavos, mientras que la ascendente lo

hace con el tráfico americano de manufacturas y productos agropecuarios. Y lo mismo ocurre con el restablecimiento de la explotación del trabajo: una cosa es lo que decae al principio, el régimen de la encomienda, propio de un feudalismo modernizado, que asegura con dispositivos mercantiles un sometimiento servil del explotado al explotador, y otra diferente lo que se fortalece al final, la realidad de la hacienda, propia de una modernidad afeudalada, que burla la igualdad mercantil de propietarios y trabajadores mediante recursos de violencia extraeconómica como los que sometieron a los siervos de la Edad Media europea.

La continuidad histórica no se da a pesar de la discontinuidad de los procesos que se suceden en el tiempo, sino, por el contrario, en virtud y a través de ella. En el caso de la primera mitad del siglo XVII americano, la manera especial en que toma cuerpo o encarna la experiencia de este hecho paradójico propicia el predominio del *ethos* barroco en la constitución del mundo de la vida.

Para entonces, un drama histórico había llegado a su fin, se había quedado sin actores antes de agotar su argumento: el drama del gran siglo de la conquista y la evangelización, en el que la afiebrada construcción de una sociedad utópica –cuyo sincretismo debía mejorar por igual a sus dos componentes, los cristianos y los paganos– intentó desesperadamente compensar la destrucción efectiva de un mundo entero, que se cumplía junto a ella. Los personajes (secundarios) que quedaban abandonados en medio del desvanecimiento de este drama épico sin precedentes no llegaron a caer en la perplejidad. Antes de que él los desocupara ya otro los tenía involucrados y les otorgaba protagonismo. Era el drama del siglo XVII: el mestizaje civilizatorio y cultural.

El mestizaje, el modo de vida natural de las culturas, no parece estar cómodo ni en la figura química (yuxtaposición de cualidades) ni en la biológica (cruce o combinatoria de cualidades), a través de las que se lo suele pensar. Todo indica que se trata más bien de un proceso semiótico al que bien se podría denominar “codigofagia”. Las subcodificaciones o configuraciones singulares y concretas del código de lo

humano no parecen tener otra manera de coexistir entre sí que no sea la del devorarse las unas a las otras; la del golpear destrutivamente en el centro de simbolización constitutivo de la que tienen enfrente y apropiarse e integrar en sí, sometiéndose a sí mismas a una alteración esencial, los restos aún vivos que quedan de ella después.

Diffícilmente se puede imaginar una extrañeza mayor entre dos "elecciones civilizatorias" básicas que la que estaba dada entre la configuración cultural europea y la americana. Fundada seguramente en los tiempos de la primera bifurcación de la historia, de las primeras separaciones "occidentales" respecto del acontecer histórico central, el "oriental", la extrañeza entre españoles e indios –a despecho de las ilusiones de los evangelizadores renacentistas– era radical, no reconocía terrenos homogéneos ni puentes de ninguna clase que pudieran unificarlos. Temporalidad y espacialidad eran dimensiones del mundo de la vida definidas en un caso y en otro no sólo de manera diferente, sino contrapuesta. Los límites entre lo mineral, lo animal y lo humano estaban trazados por uno y por otro en zonas que no coincidían ni lejanamente. La tierra, por ejemplo, para los unos, era para que el arado la roturara; para los otros, en cambio, para que la coa la penetrara. Resulta así comprensible que, tanto para los españoles como para los indios, convivir con el otro haya sido lo mismo que ejercer, aunque fuera contra su voluntad, un *boicot* completo y constante sobre él.

El *apartheid* –la arcaica estrategia de convivencia intercomunitaria que se refuncionaliza en la situación colonial moderna– habría tenido en la España americana el mismo fundamento que en Asia o en África, de no haber sido por las condiciones muy especiales en las que se encontraba la población de los dominadores españoles, las mismas que le abrieron la posibilidad de aceptar una relación de interioridad o reciprocidad con los pueblos "naturales" (indígenas y africanos) en América.

La posibilidad explorada por el siglo XVI, la de que la España americana se construyera a modo de una prolongación de la España europea, se había clausurado. Los españo-

les americanos debían aceptar que habían sido abandonados por la madre patria; que ésta había perdido todo interés esencial (económico) en su extensión trasatlántica y había dejado que el cordón que la unía con ella se debilitara hasta la insignificancia. El esquema civilizatorio europeo no podía completar su ciclo de reproducción en América, que incluía una fase esencial de retroalimentación mediante el contacto orgánico y permanente con la metrópoli. Vencedor sobre la civilización americana, de la que no había dejado otra cosa que restos inconexos y agonizantes, el enclave americano de la civilización europea amenazaba con extinguirse, agobiado por una tarea que él no podía cumplir por sí solo. El caso de la tecnología europea –simplificada en su trastierre americano– es ilustrativo; puesta al servicio de una producción diseñada para validarse en el mercado, a la que sin embargo éste, lejos de acicatear, desalentaba, era una tecnología que iba en camino de devenir cada vez más un simple gesto vacío.

Pero no sólo la civilización europea estaba en trance de extinguirse; las civilizaciones “naturales” vivían una situación igual o peor que la de ella. No estaban en capacidad de ponerse en lugar de ella y tal vez someterla, porque ellas mismas no existían ya como centros de sintetización social. Su presencia como totalizaciones político-religiosas había sido aniquilada; de ellas sólo permanecía una infinidad de destellos culturales desarticulados, que además dependían de la vigencia de las instituciones político-religiosas europeas para mantenerse en vida.

En estas condiciones, la estrategia del *apartheid* tenía sin duda unas consecuencias inmediatamente suicidas, que, primero los “naturales” y enseguida los españoles, percibieron con toda claridad en la vida práctica. Si unos y otros se juntaron en el rechazo de la misma fue porque los unió la voluntad de civilización, el miedo ante el peligro de la barbarie.

Inadecuado y desgastado, el esquema civilizatorio europeo era de todos modos el único que sobrevivía en la organización de la vida cotidiana. El otro, el que fue vencido por

él en la dimensión productivista de la existencia social, pese a no haber sido aniquilado ni sustituido, no estaba ya en condiciones de disputarle esa supremacía; debió no sólo aceptarlo como única garantía de una vida social civilizada, sino ir en su ayuda, confundiéndose con él y reconstituyéndolo, con el fin de mantener su vigencia amenazada.

El mestizaje de las formas culturales apareció en la América del siglo XVII primero como una “estrategia de supervivencia”, de vida después de la muerte, en el comportamiento de los “naturales” sometidos, es decir, de los indígenas y los africanos integrados en la existencia citadina, que desde el principio fue el modo de existencia predominante. Su resistencia, la persistencia en su modo peculiar de simbolización de lo real, para ser efectiva, se vio obligada a trascender el nivel inicial en el que había tenido lugar la derrota y a jugarse en un segundo plano: debía pasar no sólo por la aceptación, sino por la defensa de la construcción de mundo traída por los dominadores, incluso sin contar con la colaboración de éstos y aun en su contra.

Veamos un ejemplo, que nos permitirá a la vez establecer por fin la conexión entre el mestizaje cultural en la España americana y el *ethos* barroco. Puede decirse que las circunstancias del *apartheid* llevan necesariamente a que el uso cotidiano del código comunicativo convierta en tabú el uso directo de la significación elemental que opone lo afirmativo a lo negativo, una significación cuya determinación se encuentra en el núcleo mismo de todo código, es decir, sin la cual ninguna semiosis es posible. Ello sucede porque, en tales circunstancias de ajenidad y acoso, el margen de discrepancia entre la presencia o ausencia de un atributo característico de la persona y la vigencia de su identidad –margen sin el cual ninguna relación intersubjetiva entre personas es posible– se encuentra reducido a su mínima expresión. A tal grado la presencia del otro trae consigo una amenaza para la identidad y con ello para la existencia misma de la persona, que una y otra parecen entrar en peligro cada vez que alguno de los atributos de la primera puede ser puesto en juego, sometido a la aceptación o al rechazo en cualquier-

relación con él. La mejor relación que puede tener un miembro de la comunidad que es dueña de un territorio en el que otra comunidad es la "natural" con un miembro de esta última resulta ser la ausencia de relación, el simple pacto de no agresión.

En el caso del habla o de la actualización del código lingüístico, el uso manifiesto de la oposición "sí"/"no" –así como el de otras oposiciones en las que se prolonga ese carácter, como las oposiciones "yo"/"tú", "nosotros"/"vosotros", y el de ciertos recursos sintácticos especiales– se encuentra vedado a los interlocutores "*en apartheid*". Si el interlocutor subordinado responde con un "no" a un requerimiento del dominante, éste sentirá cuestionada la integridad de su propuesta de mundo, rechazada la subcodificación que identifica a su lengua, y se verá obligado a cortar de plano el contacto, a eliminar la función fática de la comunicación, que al primero, al dependiente, le resulta de vital importancia. Si quien domina la situación decide dejar de dirigirle la palabra al dominado, lo que hace es anularlo; y puede hacerlo, porque es él, con su acción y su palabra, quien tiene el poder de "encender" la vigencia del conjunto de los valores de uso. El subordinado está compelido a la aquiescencia frente al dominador, no tiene acceso a la significación "no". Pero el dominador tampoco es soberano; está impedido de disponer de la significación "sí" cuando va dirigida hacia el interlocutor dominado. Su aceptación de la voluntad de éste, por puntual e inofensiva que fuera, implicaría una afirmación implícita de la validez global del código del dominado, en el que dicha voluntad se articula, y ratificaría así el estado de crisis que aqueja a la validez general del suyo propio; sería lo mismo que proponer la identidad enemiga como sustituto de la propia.

En la España americana del siglo XVII son los dominados los incitadores y ejecutores primeros del proceso de codigofagia a través del cual el código de los dominadores se transforma a sí mismo en el proceso de asimilación de las ruinas en las que pervive el código destruido. Es su vida la que necesita disponer de la capacidad de negar para cumplirse

en cuanto vida humana, y son ellos los que se inventan en la práctica un procedimiento para hacer que el código vigente, que les obliga a la aquiescencia, les permita sin embargo decir “no”, afirmarse pese a todo, casi imperceptiblemente, en la línea de lo que fue su identidad.

Y la estrategia del mestizaje cultural es sin duda barroca, coincide perfectamente con el comportamiento característico del *ethos* barroco de la modernidad europea y con la actitud barroca del posrenacentismo frente a los cánones clásicos del arte occidental. La expresión del “no”, de la negación o contraposición a la voluntad del otro, debe seguir un camino rebuscado; tiene que construirse de manera indirecta y por inversión. Debe hacerse mediante un juego sutil con una trama de “síes” tan complicada, que sea capaz de sobredeterminar la significación afirmativa hasta el extremo de invertirle el sentido, de convertirla en una negación. Para decir “no” en un mundo que excluye esta significación es necesario trabajar sobre el orden valorativo que lo sostiene: sacudirlo, cuestionarlo, despertarle la contingencia de sus fundamentos, exigirle que dé más de sí mismo y se transforme, que se traslade a un nivel superior, donde aquello que para él no debería ser otra cosa que un reino de contra-valores condenado a la aniquilación pueda “salvarse”, integrado y re-valorado por él.

### 3. La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina

*Au moment de la découverte de l'Amérique et de l'Asie orientale, la première pensée des ordres religieux fut d'étreindre ces mondes nouveaux dans l'unité de la foi chrétienne [...] A peine formée, la société de Jésus se jeta sur cette carrière; ce fut celle qu'elle parcourut le plus glorieusement. Réunir l'Orient et l'Occident, le Nord et le Midi, établir la solidarité morale du globe [...] jamais il ne se présenta de plus grand dessein au génie de l'homme [...] ce moment ne pouvait manquer d'avoir une influence incalculable sur l'avenir. La société de Jésus, en se jetant en avant, pouvait décider ou compromettre l'alliance universelle. Laquelle de ces deux choses est arrivée?*

Edgar Quinet<sup>1</sup>

Varias veces en estos últimos cinco siglos la modernidad tuvo y aprovechó la oportunidad de intervenir en la historia de la América Latina y de transformar su sociedad, y todo parece indicar que la primera de ellas, la que comenzó a fines del siglo XVI, se consolidó durante el XVII y duró hasta mediados del XVIII, fue aquélla en la que su proyecto civilizatorio tuvo la capacidad conformadora más decisiva. La modernización de la América Latina en la época “barroca” parece haber sido tan profunda que las otras que vinieron después –la del colonialismo ilustrado en el siglo XVIII, la de la nacionalización republicana en el siglo XIX y la de la capitalización dependiente en este siglo, por identificarlas de algún modo– no han sido capaces de alterar sustancialmente lo que ella fundó en su tiempo.

<sup>1</sup> En J. Michelet y E. Quinet, *Des Jésuites*, J. J. Pauvert, París, 1966, pp. 190-91.

Lo “moderno”, lo “barroco” son dos conceptos que aparecen cada vez con más frecuencia cuando se habla de la vida social y la historia latinoamericanas, y que sin embargo, o tal vez justamente por ello, en lugar de precisarse, se vuelven cada vez más ambiguos. De todas maneras, a sabiendas de lo precario del intento, quisiera tratar de definirlos, aunque sea sólo para el tiempo de lectura de las siguientes páginas: por “modernidad” voy a entender, sobre todo, un proyecto civilizatorio específico de la historia europea, un proyecto histórico de larga duración, que aparece ya en los siglos XII y XIII, que se cumple de múltiples formas desde entonces y que en nuestros días parece estar en trance de desaparecer. Por “barroco” voy a entender –retomando un concepto que ha estado por mucho tiempo en desuso– una “voluntad de forma” específica, una determinada manera de comportarse con cualquier sustancia para organizarla, para sacarla de un estado amorfo previo o para metamorfoscarla; una manera de conformar o configurar que se encontraría en todo el cuerpo social y en toda su actividad.

Para aproximarme al punto de encuentro de los temas que se encierran en los conceptos de “modernidad” y “barroco” quisiera recurrir en lo que sigue a una especie de confrontación entre dos historias; dos historias diferentes entre sí y de diferente orden, pero que están íntimamente conectadas. La primera sería una historia grande, de amplios alcances: la historia de la constitución de la especificidad o singularidad de la cultura latinoamericana en el siglo XVII. La otra sería una historia particular, que dura dos siglos y que es de orden político-religioso, la historia de la primera Compañía de Jesús y, sobre todo, de su proyecto de construcción de una modernidad, de un proyecto civilizatorio moderno y al mismo tiempo –¿paradójicamente?– católico.

La confrontación entre estas dos historias no es del todo arbitraria, tiene su justificación. Allí está, en primer lugar, la coincidencia temporal y espacial de ambas. Y allí está, sobre todo, el carácter esencial de la gravitación que ejercen la una sobre la otra.

La coincidencia espacial y temporal entre estas dos histo-

rias es evidente. Podríamos hablar de todo un periodo histórico, de un largo siglo XVII, que comenzaría, por decir algo, con la derrota de la Gran Armada a finales del siglo XVI (1588) y que terminaría aproximadamente con el Tratado de Madrid, de 1764; de una época que comenzaría con el primer signo evidente de la decadencia del imperio español y que terminaría con el primer signo evidente de su desmoronamiento, cuando la España borbonizada aniquila el estado de los guaraníes inspirado por los jesuitas al ceder a Portugal una parte de sus dominios de Sudamérica –fecha que al mismo tiempo subraya la destrucción del incipiente mundo histórico latinoamericano, iniciada cuando el imperio, empeñado en una “remodernación” que prometía salvarlo, pretendió hacer de su parte americana una simple colonia. Este periodo de la historia larga a la que estamos haciendo referencia es también el tiempo que dura lo principal de la primera época de la Compañía de Jesús –una historia que va, como sabemos, de mediados del siglo XVI hasta fines del siglo XVIII. Es interesante tener en cuenta esta confrontación porque, más que en la propia Europa, es en Asia y sobre todo en América donde la Compañía de Jesús despliega con buenos éxitos su actividad.

La comparación entre estas dos historias tiene, por lo que se ve, su justificación geográfica y temporal; pero tiene también una justificación en el hecho de que entre estas dos historias hay una relación de influencia esencial. Por un lado, el lugar en donde el proyecto de la Compañía de Jesús se juega principalmente –y se pierde– es América; por otro, ni la vida material y práctica en América Latina ni su dimensión simbólica y discursiva habrían sido las mismas desde comienzos del siglo XVII sin la presencia determinante de la Compañía de Jesús. Hay, podría decirse, una relación de interiedad entre estas dos historias, una gravitación recíproca entre lo que hace la Compañía de Jesús y lo que es la historia del mundo latinoamericano durante todo este tiempo.

Esta confrontación –que es lo que quisiera poner a discusión aquí– intento hacerla en dos planos: primero, en el plano de aquello *que* acontece en estas dos historias; y des-

pués en el plano del modo o la manera predominante *como* se cumple tal acontecer.

## I

¿Cómo caracterizar lo que tiene lugar en la historia de la Compañía de Jesús? ¿Cómo caracterizar lo que sucede en la historia de la singularidad cultural de la América Latina? Quisiera enfatizar el hecho de que lo que acontece principalmente en estos dos procesos se representa o se dice de la mejor manera con conceptos o palabras que tienen que ver con procesos de *reconstrucción* o *reconstitución*. Ambas son historias que consisten en el relato de procesos de transición en los que el restablecimiento trans-formador de una realidad histórica –el cristianismo católico, en el primer caso, la civilización europea (en América), en el segundo– es intentada como medida de rescate de la existencia de la misma.

Al mirar el modo de vida social que se va configurando en la América Latina durante este siglo XVII, es imposible dejar de advertir comparativamente lo siguiente: son convincentes, sin duda, los datos que permiten afirmar que las características adoptadas allí por el modo de vida europeo –que es el que se impone y predomina incontestablemente– son las de un modelo que resulta más complejo que la vida real que pretende alcanzarlo; pero no menos convincentes son aquellos otros que permiten decir que tales características son más bien –por el contrario– las de un modelo afectado por una falta de complejidad irremediable respecto de esa vida real. Igual parece tratarse del desvirtuamiento del modelo de vida activo, el europeo, al ser impuesto sobre un modelo de vida pasivo, el americano (que se reproduce espontáneamente), que del desvirtuamiento de éste al ejercer una resistencia a la imposición del primero. Esta “indecisión de sentido” que manifiestan las particularidades de la vida social en la América Latina de esa época es un reto para una narración de los acontecimientos históricos que se pretenda reflexiva: ¿a qué se debe esta ambivalencia? ¿Cuál puede ser su explicación?

La tesis que defiendo, retomada en sus rasgos generales de la obra de Edmundo O'Gorman,<sup>2</sup> afirma que la ambigüedad en cuestión proviene del hecho de que el “proyecto” histórico espontáneo que inspiraba de manera dominante la vida social en la América Latina del siglo XVII no era el de *prolongar* (continuar y expandir) la historia europea, sino un proyecto del todo diferente: *re-comenzar* (cortar y reanudar) la historia de Europa, re-hacer su civilización. El proceso histórico que tenía lugar allí no sería una variación dentro del mismo esquema de vida civilizada, sino una metamorfosis completa, una redefinición de la “elección civilizatoria” occidental; no habría sido sólo un proceso de *repetición modificada de lo mismo* sobre un *territorio vacío* (espontáneamente o por haber sido vaciado a la fuerza) –un traslado y extensión, una ampliación del radio de vigencia de la vida social europea (como sí lo será más tarde el que se dé en las colonias británicas)–, sino un proceso de *re-creación completa de lo mismo*, al ejercerse como transformación de un *mundo* preexistente.

Es sin duda indispensable enfatizar la gravitación determinante que ejerce el siglo XVI en la historia de América: su carácter de tiempo heroico, sin el cual no hubiesen podido existir ni los personajes ni el escenario del drama que le da sentido a esa historia. Insistir en lo catastrófico, desastroso sin compensación, de lo que aconteció entonces allí: la destrucción de la civilización prehispánica y sus culturas, seguida de la eliminación de las nueve décimas partes de la población que vivía dentro de ella.<sup>3</sup> Recordar que, en paralelo a

<sup>2</sup> Por ejemplo: “Méjico colonial”, en: A. López A. et al., *Un recorrido por la historia de Méjico*, Méjico, 1975, p. 105; *La invención de América*, Méjico, 1961, p. 155.

<sup>3</sup> Una eliminación, sea dicho entre paréntesis, que parece no haberse cumplido exclusivamente por el exterminio directo de su cuerpo a manos de los conquistadores, a quienes lo que menos les convenía era un continente vacío, sino en buena medida a través de la actitud suicida, más inconsciente y somatizada que voluntaria y planeada –propensión a la enfermedad, apatía sexual, etcétera–, que el desmoronamiento de las viejas culturas despertó en la población indígena durante la segunda mitad de ese siglo.

su huella destructiva, este siglo conoce también, promovida desde el discurso cristiano y protegida por la Corona, la puesta en práctica de ciertas utopías renacentistas que intentan construir sociedades híbridas o sincréticas y convertir así el sangriento “encuentro de los dos mundos” en una oportunidad de salvación recíproca de un mundo por el otro. Considerar, en fin, que el siglo XVI americano, tan determinante en el proceso modernizador de la civilización europea, dio ya a ésta la experiencia temprana de que la occidentalización del mundo no puede pasar por la destrucción de lo no occidental y la limpieza del territorio de expansión; que el trato en interioridad con el “otro”, aunque “peligroso” para la propia “identidad”, es sin embargo indispensable.

Pero hay que reconocer que a este siglo tan heroico y tan cruel, tan maravilloso y abominable, le sucede otro no menos radical, pero en un sentido diferente. Antes de terminarse cronológicamente, el siglo XVI cumple ya la curva de la necesidad que lo define; lo hace una vez que completa y agota la figura de la Conquista en los centros de la nueva vida americana.<sup>4</sup> Hay todo un ciclo histórico del continente que culmina y se acaba en la segunda mitad del siglo XVI. Pero hay también otro diferente que se inicia en esos mismo años.

La investigación histórica mundial delinea cada vez con mayor nitidez la imagen de un siglo XVII dueño de su propia necesidad histórica; un siglo que es en sí mismo una época, en el que impera todo un drama original, que no es sólo el epílogo de un drama anterior o el proemio de otro drama por venir. Y es tal vez la historia de América la que más ha contribuido a la definición de esa imagen. Que efectivamente hay un relanzamiento del proceso histórico en el siglo XVII americano se deja percibir con claridad si observamos, aunque sea rápidamente, ciertos fenómenos sociales esenciales que se presentan a comienzos del siglo XVII: tanto

<sup>4</sup> En la periferia, el XVI es un siglo cuya figura histórica perdura hasta nuestros días, como puede comprobarse en los Andes peruanos, en el Nordeste brasileño o en el estado mexicano de Chiapas.

ciertos fenómenos de orden demográfico y económico, como otros referentes a las formas de explotación del plustrabajo. La diferencia respecto de sus equivalentes en el siglo XVI es clara y considerable.

En la demografía, vemos cómo la curva desciende marcadamente hasta finales del siglo XVI y cómo en los dos primeros decenios del siglo XVII asciende ya de manera sostenida. Y, lo que es más importante, si tenemos en cuenta la consistencia étnica de la población que decrece y la comparamos con la de la población que crece, la diferencia resulta sustancial: mientras en el primer caso la presencia de la población indígena es predominante y la importancia numérica de la población española es débil, y más débil aún la de los africanos, observamos que la nueva población que aparece en el siglo XVII posee una consistencia étnica antes desconocida: América ha pasado a estar poblada mayoritariamente por mestizos de todo tipo y color.

Algo parecido podría decirse también de los fenómenos económicos: a finales del siglo XVI, la actividad económica que es posible reconocer se encuentra sumida en un proceso regresivo que la encamina a anularse, en la medida en que la disminución de las Carreras de Indias que conectaban a Europa con América —que eran el “cordón umbilical” entre la madre patria y los españoles de ultramar— se vuelve prácticamente una interrupción, en la medida en que España deja de interesarse por la economía americana y la abandona a su propio destino. En los primeros decenios del siglo XVII, en cambio, reconocemos una economía que se reactiva y que lo hace en términos radicalmente diferentes de los del siglo anterior; ya no es la vieja economía basada casi exclusivamente en la explotación de los metales preciosos del suelo americano, sino otra nueva que da muestras de una actividad muy diversificada, dirigida no sólo a la minería sino a la producción de objetos manufacturados y de productos agrícolas, a la relación comercial entre centros de producción y consumo a todo lo largo de América.

Y lo mismo ocurre en lo que respecta a la explotación del plustrabajo de las poblaciones indígenas y mestizas. Del sis-

tema feudal modernizado centrado en la *encomienda* –un procedimiento de explotación servil adaptado a la economía mercantil–, se pasa en el siglo XVII al sistema de explotación moderno afeudalado propio de las *haciendas*, que son centros de producción mercantil, basados en la compraventa de la fuerza de trabajo, pero interferidos sustancialmente por relaciones sociales de tipo servil.

Todo parece indicar efectivamente que se trata de una nueva historia que se gesta a comienzos del siglo XVII. Una historia que se distingue ante todo por la insistencia y el énfasis con el que se perfila una dirección y un sentido en la pluralidad de procesos que la conforman, con el que se esboza una coherencia espontánea, una especie de acuerdo no concertado, de “proyecto” objetivo, al que la narración histórica tradicional, que le reconoce privilegios al mirador “político”, ha dado en llamar *proyecto criollo*, según el nombre de sus protagonistas más visibles. Hay un proyecto no deliberado pero efectivo de definición civilizatoria, de elección de un determinado universo no sólo lingüístico sino simbólico en general, de creación de técnicas y valores de uso, de organización del ciclo reproductivo de la riqueza social y de integración de la vida económica regional; de ejercicio de lo político-religioso; de cultivo de las formas que configuran la vida cotidiana: el proyecto de re-hacer Europa fuera del continente europeo.<sup>5</sup> Esto sería, en resumen, lo

<sup>5</sup> Es interesante tener en cuenta que la realización de este proyecto criollo tiene lugar siempre dentro de un marcado conflicto de clases dentro de la estratificación y la jerarquía sociales. Por debajo de la realización de este proyecto “criollo” por parte de la élite, realización castiza, españolizante, que efectivamente sólo persigue copiar a la manera americana lo que existe en Europa (en España), y que pretende practicar un *apartheid* paternalista con la población indígena, negra y mestiza, hay otro nivel de realización de ese proyecto, que es el determinante: más cargado hacia el pueblo bajo, lo que acontece en él es esta reconstrucción de la civilización europea en América pero dentro de aquello que Braudel llama la “civilización material” y gracias al proceso del mestizaje cultural y étnico. En el proyecto criollo elitista predomina lo político, mientras en el proyecto criollo de abajo predomina lo económico, es decir, el plano de las relaciones más inmediatas de producción y consumo.

que sucede en la primera de las historias a las que hacía referencia, la historia global de la sociedad americana; se trata, insisto, de un proceso de repetición y re-creación que recompone y reconstituye una civilización que había estado en trance de desaparecer.

Ahora bien, ¿qué acontece en la otra historia, la historia particular de la Compañía de Jesús, con la que quisiéramos confrontar a la historia americana? También en ella tiene lugar un proceso de reconstrucción y reconstitución. Cada vez más se hace necesario en la investigación actual revisar la imagen dejada por el Siglo de las Luces francés sobre el carácter puramente reaccionario, retrógrado, premodernizador de la Iglesia Católica postridentina, y de la Compañía de Jesús como el principal agente de la actividad de esa Iglesia. Se hace necesario revisar esta idea, dado justamente el fracaso de la modernidad establecida, iluminada por el Siglo de las Luces: la modernidad capitalista que ha prevalecido desde los tiempos de la primera revolución industrial en el siglo XVIII. Es necesario revisar esta imagen por cuanto muchos de los esquemas conceptuales a partir de los cuales se juzgó nefasta la actividad de la Iglesia postridentina y de la Compañía de Jesús se encuentran ahora en crisis. La idea misma del progreso y de la meta hacia la que él conduciría, propuesta por la Ilustración, que es justamente la idea que sirvió para juzgar el carácter anti-histórico de esa actividad, es una idea que se hunde cada vez más en sus propias contradicciones.

El proyecto postridentino de la Iglesia Católica, viéndolo a la luz de este fin de siglo posmoderno, no parece ser pura y propiamente conservador y retrógrado; su defensa de la tradición no es una invitación a volver al pasado o a premodernizar lo moderno. Es un proyecto que se inscribe también, aunque a su manera, en la afirmación de la modernidad, es decir, que está volcado hacia la problemática de la vida nueva y posee su propia visión de lo que ella debe ser *en su novedad*. Tal vez el sentido de esta aseveración puede aclararse si se tiene en cuenta uno de los contenidos teológicos más distintivos de la doctrina de la Compañía de Jesús en su

primera época; me refiero a su concepción de lo que es la vida terrenal y de cuál es su función en aquel ciclo mítico en el que acontece el drama de la Creación, que lleva de la caída original del hombre a su redención por Cristo y de ella a su salvación final. La teología tridentina de la Compañía de Jesús reflexiona sobre la vida terrenal –vista como despliegue del cuerpo y sus apetitos sobre el escenario del mundo– a partir de una actitud completamente nueva, diferente de la que la doctrina medieval tenía ante ella. Incursionando en la herejía –cayendo en ella, según sus enemigos, los dominicos–, la teología jesuita reaviva y moderniza la antigua vena maniquea que late en el cristianismo. En primer lugar, mira en la creación del Creador una obra en proceso, un hecho en el acto de hacerse; proceso o acto que consiste en una lucha inconclusa, que está siempre en trance de decidirse, entre la Luz y las Tinieblas, el Bien y el Mal, Dios y el Diablo. (Una lucha que, por otra parte, ya sólo por el hecho de ser percibida a través de la preferencia del ser humano por la Luz, por el Bien y por Dios, parecería estar decidiéndose justamente en favor de ellos.) En segundo lugar, en la Creación como un acontecer, como un acto en proceso, distingue un lugar necesario, funcionalmente específico para el ser humano: el *topos* a través del cual y gracias al cual esa creación alcanza a completarse como “el mejor de los mundos posibles”, según argumentaba Leibniz. En tanto que libertad, que libre albedrío, que capacidad de decidir y elegir, y no como cualquier otro ente, el ser humano tiene su importancia específica en y para la obra de Dios. Viendo así las cosas, para la teología jesuita, el mundo, el siglo, no puede ser exclusivamente una ocasión de pecado, un lugar de perdición del alma, un siempre merecido “valle de lágrimas”; tiene que ser también, y en igual medida, una oportunidad de virtud, de salvación, de “beatitud”. Es el escenario dramático al que no hay cómo ni para qué renunciar, pues es en él donde el ser humano asume activamente la gracia de Dios, donde cada trampa que el cuerpo le pone a su alma puede ser un motivo de triunfo para ésta, de resistencia de la Luz al embate de las Tinieblas, del Bien a la acometida del

Mal: un motivo de la autoafirmación de Dios sobre el atrevimiento del Diablo. Es así que, para la Compañía de Jesús, el comportamiento verdaderamente cristiano no consiste en renunciar al mundo, como si fuera un territorio ya definitivamente perdido, sino en luchar en él y por él, para ganárselo a las Tinieblas, al Mal, al Diablo. El mundo, el ámbito de la diversidad cualitativa de las cosas, de la producción y el disfrute de los valores de uso, el reino de la vida en su despliegue, no es visto ya sólo como el lugar del sacrificio o entrega del cuerpo a cambio de la salvación del alma, sino como el lugar donde la perdición o la salvación pueden darse por igual. La frase tan insistentemente repetida por Ignacio de Loyola acerca de que “se puede ganar el mundo y sin embargo perder el alma” es una advertencia que no condena sino simplemente corrige la idea de que el mundo es efectivamente algo digno y deseable de ganarse, que le pone a la ganancia del mundo la condición de que sea un medio para ganar el alma, es decir, de que sea una empresa *“ad maiorem Dei gloriam”*. De alguna manera, lo rebuscado de esta versión de la vieja hostilidad judeo-cristiana hacia la felicidad terrenal –que es vista como el simulacro de una felicidad verdadera, trascendente, como el ídolo capaz de engañar y así de obstaculizar y posponer la realización de la misma– tiene un eco en lo rebuscado de la modernidad de su comportamiento, implicada justamente en ese movimiento de apertura hacia el mundo.

En efecto, en la doctrina de la Compañía de Jesús, aparece una estrategia muy especial, perversa si se quiere, de ganar el mundo; una estrategia que implica el disfrute del cuerpo, pero de un cuerpo poseído místicamente por el alma. Un disfrute de segundo grado, en el que incluso el sufrimiento puede ser un elemento potenciador de la experiencia del mundo en su riqueza cualitativa.

Es comprensible, por ello, que las investigaciones recientes coincidan en reconocer que la Iglesia posttridentina y la Compañía de Jesús no pueden ser definidas como antes, que no son exclusivamente esfuerzos tardíos e inútiles por poner en marcha un proceso de contra-reforma, de reac-

ción a la Reforma protestante que se había dado en el norte de Europa. La idea de una contra-reforma no recubre toda la consistencia del proyecto que se gestó en el Concilio de Trento. El intento que predominó en éste no fue el de combatir la Reforma declarándola injustificada, sino el de rebasarla por considerarla insuficiente y regresiva. No se trataba de una reacción que intentara frenar el Progreso y opacar las Luces; de lo que se trataba era de replantear y trascender la problemática que dio lugar a los movimientos reformistas protestantes. No se trataba de ponerle un dique a la revolución religiosa sino de avanzar saltando por encima de ella; de quitarle su fundamento real, de resolver los problemas a partir de los cuales ella se había vuelto necesaria. Éste es el planteamiento principal del padre Diego Laínes, el jesuita que arma y conduce muchas de las discusiones más importantes en las sesiones del Concilio de Trento.

La actividad de los jesuitas como tropa de apoyo al papado es sin duda uno de los rasgos principales del desenvolvimiento de este Concilio; se trata, como resulta de la exhaustiva *Historia* de Jedin,<sup>6</sup> de la acción de un equipo muy bien preparado en términos estratégicos y muy bien armado en términos teológicos para combatir y para vencer efectivamente sobre las otras órdenes y los otros partidos presentes en él. Pero es interesante tener en cuenta que se trata de un apoyo sumamente condicionado, que sólo se da en la medida en que es retribuido con el derecho a imponer una redefinición radical de lo que el papado debe ser en su esencia. Sólo si el papa decide re-formarse, es decir, re-plantear su función, su identidad, sólo en esa medida el papado les resulta defendible a los jesuitas. Lo que está planteado como fundamental en el Concilio de Trento es el restablecimiento de la necesidad de la mediación eclesial entre lo humano y lo otro, lo divino; una mediación cuya decadencia –así lo interpretan los jesuitas– ha sido el fundamento de la Reforma, de una respuesta salvaje, brutal, a esa ausencia de mediación. A lo largo de los siglos se había debilitado la

<sup>6</sup> Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, Freiburg, 1949-73.

necesidad de la mediación eclesial entre lo humano y lo otro, la función del *locus mysticus*, que es lo que el papado es en esencia –es decir, la función de ese lugar y esa persona que conectan necesariamente el mundo terrenal con el mundo celestial, la voluntad de Dios con la realidad del mundo–. Había perdido su carácter de indispensable; y justamente esta pérdida era la que había motivado la aparición del rechazo protestante a la existencia misma del papado. Si antes de la Reforma se aceptaba que “fuera de la Iglesia no hay salvación”, después de ella se dirá: “sólo fuera de la Iglesia hay salvación”.

El Concilio de Trento intenta restaurar y reconstituir la necesidad de la mediación eclesial entre lo terrenal y lo celestial, una mediación cuya necesidad es planteada en términos sumamente enfáticos. A través del papado, la entidad religiosa en cuanto tal administra el sacrificio sublimador de la represión de las pulsiones salvajes, una represión sin la cual no hay forma social posible. La Iglesia es una instancia fundamentalmente re-ligadora, es decir, socializadora, y lo es precisamente en la medida en que justifica el sacrificio que día a día el ser humano tiene que hacer de sus pulsiones para poder vivir dentro de una forma social civilizada. La idea de que es necesaria una mediación, de que la Iglesia tiene una función que cumplir, es defendida de esta manera. Dentro de este ciclo mítico del cristianismo, que conecta el pecado original con la condena, ésta con la redención y la redención con la salvación, la función de la Iglesia es planteada como un recurso divino insuperable.

La necesidad de esta mediación había sido desgastada, minada, corroída fuertemente a lo largo de los últimos siglos; y esto no tanto en el plano de su presencia doctrinal y litúrgica cuanto en el de la comprobación empírica de su validez. En efecto, la principal impugnación vino de la presencia y la acción, dentro de la vida práctica cotidiana, del *dinero-capital*. La Iglesia había cumplido siempre en la historia europea la función socializadora o religadora fundamental; si hubo cohesión social en todo el periodo de su conformación como tal, fue justamente porque la vida en la *ecclesia*

era la que daba un lugar, una función, un prestigio y un sitio jerárquico a cada uno de los individuos, la que volvía realmente sociales a los individuos que habían perdido su socialidad arcaica y les otorgaba una identidad. Con la aparición del dinero actuando como capital –no como instrumento de circulación sino de apropiación–, esta función había pasado del terreno exclusivamente imaginario al terreno de la vida práctica, de la vida económica. Era ahora en el mercado, y en el proceso en que el dinero se vuelve más dinero, donde se socializaban los individuos. Esto por un lado; por el otro, había comenzado ya el fenómeno propiamente moderno de un estallido o explosión no sólo cuantitativo sino cualitativo del mundo del valor de uso. La Iglesia no tenía ya que verselas sólo con un sistema primario de necesidades de consumo, propio de un mundo que únicamente es tránsito y sufrimiento, sino con otro que se diversificaba y se hacía cada vez más complejo, y que mostraba que la bondad de Dios podía también tener la figura de la abundancia. Estos dos fenómenos reales de la historia son los que efectivamente estaban en la base de esa pérdida de necesidad de la Iglesia como entidad mediadora y socializadora, capaz de definir cuál es la axiología inherente al mundo de las mercancías, de los productos y de los bienes.

Es este trasfondo histórico el que mueve a hablar de la presencia de la Compañía de Jesús –elemento motor del Concilio de Trento y de la Iglesia posttridentina– como impulsora de un proyecto político-religioso cuidadosamente estructurado, de inspiración inconfundiblemente moderna; un proyecto sumamente ambicioso que pretende efectivamente *aggiornare* la vida de la comunidad universal, ponerla en armonía con los tiempos, mediante una reconstrucción y reconstitución del orden cristiano del mundo, entendido como orden católico, apostólico y romano.

Todos conocemos las historias fabulosas que se cuentan de la Compañía de Jesús, historias que llevan a sus miembros desde las cortes europeas y sus luchas palaciegas por el poder, desde su participación política soterrada en la toma de decisiones económicas y de todo tipo de los gobiernos

europeos, pasando por su monopolio de la educación proto-“ilustrada” de las élites, hasta escenarios mucho más abiertos, aventurados y populares, en las misiones evangelizadoras de Asia y sobre todo en América, donde llegan a dirigir el levantamiento de repúblicas socialistas teocráticas, capaces de vivir en la abundancia.

Mencionemos algo de su actividad en estos últimos escenarios. Solange Alberro toca el problema de cómo traducir un producto de la cultura europea occidental a culturas de otro orden mental, de un corte civilizatorio diferente, como son las orientales. Es un problema que Mateo Ricci, el gran explorador cultural, conquistador-conquistado, problematizó a fondo en el siglo XVII. Son pocos en toda la historia los textos en que, como en los de él o de su antecesor Alessandro Valignano, se observa una sociedad que pretende trasladar sus formas culturales a sociedades en las que éstas son extrañas o no “naturales”, arriesgarse mentalmente en tal empresa hasta el punto de verse obligada a poner en cuestión los rasgos más fundamentales de su singularidad; a desamarrar y aflojar los nudos de su código cultural para poder penetrar en el núcleo de una cultura diferente, en el plano de la simbolización fundamental de su código. Son los religiosos jesuitas empeñados en la evangelización de la India, el Japón y la China los que van a internarse en esa vía.<sup>7</sup>

Van a hacerlo, por ejemplo, en el campo problemático de la traducción lingüística. ¿Cómo traducir las palabras “Dios Padre”, “Madre de Dios”, “Inmaculada Concepción”, “Virgen madre”? Términos como éstos, absurdos, si se quiere, pero perfectamente comprensibles en Occidente, no parece que puedan tener equivalentes ni siquiera aproximados en el japonés o el chino. La única manera que ellos ven de volverlos asequibles a los posibles cristianos orientales –manera que será tildada justamente de herejía por parte de las otras congregaciones religiosas– pasa por el cuestionamiento del

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo, Alejandro Valignano S. I., *Sumario de las cosas del Japón (1585)* y *Adiciones (1592)*, Sophia University, Kyoto, 1954.

propio concepto occidental de Dios. Por el intento, por ejemplo, de encontrar en qué medida, en el concepto de Dios occidental, puede encontrarse un cierto contenido femenino; sólo de este modo, a partir de una feminidad de Dios, les parecía posible introducir en el código oriental significaciones de ese tipo. Este trabajo de los evangelizadores jesuitas sobre la doctrina cristiana y su teología es un trabajo discursivo sin paralelo; es tal vez el único modelo que Europa, la inventora de la universalidad moderna, puede ofrecer de una genuina disposición de apertura, de autocritica, respecto de sus propias estructuras mentales.

En América, la actividad de la Compañía de Jesús en los grandes centros citadinos tuvo gran amplitud e intensidad; llegó a ser determinante, incluso esencial para la existencia de ese peculiar mundo virreinal que se configuraba en América a partir del siglo XVII. Desde el cultivo de la élite criolla hasta el manejo de la primera versión histórica del "capital financiero", pasando por los múltiples mecanismos de organización de la vida social, la consideración de su presencia es indispensable para comprender el primer esbozo de modernidad vivido por los pueblos del continente. Los padres jesuitas cultivaron las ciencias y desarrollaron muchas innovaciones técnicas, introdujeron métodos inéditos de organización de los procesos productivos y circulatorios. Para comienzos del siglo XVIII, sus especulaciones económicas eran ya una pieza clave en la acumulación y el flujo del capital en Europa; para no hablar de América, donde parecen haber sido completamente dominantes. Sin embargo, pese a que su intervención en las ciudades era de gran importancia, ella misma la consideraba como un medio al servicio de otro fin; su fin central, que no era propiamente urbano sino el de la *propaganda fide*, cuya mirada estaba puesta en las misiones. Se trataba de la evangelización de los indios, pero especialmente de aquellos que no habían pasado por la experiencia de la conquista y la sujeción a la encomienda, es decir, de los indios que vivían en las selvas del Orinoco, del Amazonas, del Paraguay. Su trabajo citadino se concebía a sí mismo como una actividad de apoyo al proce-

so de expansión de la Iglesia sobre los mundos americanos aún vírgenes, incontaminados por la “mala” modernidad.

También en la historia de la Compañía de Jesús lo que predomina es un intento de recomposición. Se trata en ella de un proyecto de magnitud planetaria destinado a reestructurar el mundo de la vida radical y exhaustivamente, desde su plano más bajo, profundo y determinante –donde el trabajo productivo y virtuoso transforma el cuerpo natural, exterior e interior al individuo humano–, hasta sus estratos retrodeterminantes más altos y elaborados –el disfrute lúdico, festivo y estético de las formas.

Es la desmesurada pretensión jesuita de levantar una modernidad alternativa y concientemente planeada, frente a la modernidad espontánea y “ciega” del mercado capitalista, lo que hace que, para mediados del siglo XVIII, la Compañía de Jesús sea vista por el despotismo ilustrado como el principal enemigo a vencer. Así lo planteaba con toda claridad el marqués de Pombal, el famoso primer ministro de Portugal, promotor de la transformación de la economía y de la política ibéricas, cuya influencia se extenderá más alla de la gestión de Carlos III en España. La derrota de la Compañía de Jesús, que queda sellada con el Tratado de Madrid y la destrucción de las Repúblicas Guaraníes, y que lleva a su expulsión de los países católicos, a su anulación por el papa y a la prohibición de toda actividad conectada con ella a fines del siglo XVIII, es la derrota de una utopía; una derrota que, vista desde el otro lado, no equivale más que a un capítulo en la historia del “indetenible ascenso” de la modernidad capitalista, de la consolidación de su monolitismo.

Se trata entonces de toda una historia, de todo un ciclo que tiene un principio y un fin, que comienza en 1545, en las discusiones teológicas y en las intrigas palaciegas de Trento, y termina en 1775, en las privaciones y el escarnio de las mazmorras de Sant’Angelo. Tal vez conviene subrayar quién fue en verdad el contrincante que derrotó al proyecto jesuita de modernización del mundo y cuál fue la razón de su triunfo. La utopía neocatólica se enfrentó nada menos que

al proyecto espontáneo y sólidamente realista de configurar el moderno mundo de la vida a imagen y semejanza de la acumulación del capital. La presencia de Dios en el misticismo cotidiano y seglar que los jesuitas intentaban imponer en la población, por más exacerbada que ella haya podido ser, no fue capaz de contrarrestar el poder cohesionador y dinamizador de la sociedad que despliega la acumulación de capital, el dinero generando más dinero, cuando invade ese “territorio ajeno a ella” (según Braudel) que es la producción y el consumo de los bienes y los servicios. En el lugar del capital, los jesuitas quisieron poner a la *ecclesia*, a la comunidad humana socializada en torno a la fe y la moral cristianas. En vísperas de la revolución industrial que ya se anunciaría, ella no fue capaz de vencerlo; resultó ser mucho menos eficaz que él como gestora de la producción y el consumo adecuados del plusvalor. El atractivo de su sociedad beatífica resultó mucho más débil que el del paraíso que la “sociedad abierta” prometía como una realidad que estuviera a la vuelta de la esquina (como lo muestran los interesantes estudios recientes sobre el proceso de descrecimiento en Francia e Inglaterra a lo largo del siglo XVIII).

Tenemos, así, dos historias de diferente orden en las que tienen lugar procesos cuyo propósito no sólo implícito es una reconstitución: en el caso del proyecto criollo, la re-creación de la civilización europea en América; en el caso de la Compañía de Jesús, la re-construcción del mundo católico para la época moderna. Habría que insistir, tal vez, en el hecho de que, en la América Latina, el fracaso de la Compañía de Jesús es un hecho que tiene que ver directamente con el fracaso del proyecto propiamente político o de élite de la sociedad criolla. Un fracaso que se da en conexión muy evidente con la política económica global del despotismo ilustrado, cuando la Corona piensa que, de imperio sin más, orgánicamente integrado, España debe pasar a ser un imperio “moderno”, colonial, y pretende hacer de su cuerpo americano un cuerpo extraño, colonizado. Es importante tener en cuenta, sin embargo, que, aunque los jesuitas fracasan globalmente y desaparecen prácticamente de la

historia a finales del siglo XVIII,<sup>8</sup> el proyecto criollo sin embargo continúa, y lo hace justamente en ese proceso –siempre inacabado– que tiene lugar en la vida cotidiana de la parte baja de la sociedad latinoamericana, en el cual el “criollismo” popular y su mestizaje cultural crean nuevas formas para el mundo de la vida, formas que no pierden su matriz civilizatoria europea.

## II

A parte de la estructura de lo que acontece en estas dos historias, podemos considerar también el cómo o la manera en que acontecen estas dos historias. Para ello, en mi opinión, es indispensable tener en cuenta el concepto de “lo barroco”. El *modo* de comportarse de la Compañía de Jesús y el *modo* de comportarse de los criollos mestizos, ambos, son de corte *barroco*. Quisiera para ello hacer referencia –brevemente– a lo que podría ser un rasgo constante o una cadencia distintiva de las muy variadas estrategias de conformación de una materia que solemos denominar “barrocas”. Éstas, en efecto, son múltiples, y es muy difícil, prácticamente imposible, elaborar una lista de determinaciones que diga: “lo barroco, para ser tal, debe presentar estas características y estas otras”. Ni siquiera las cinco marcas que, según Wölfflin, distinguen el arte barroco del renacentista, y que completan una definición que sigue sin duda siendo válida, alcanzan efectivamente a componer lo que podríamos llamar un modelo típico o un tipo ideal de “lo barroco”. Sí hay, sin embargo, ejemplos paradigmáticos o modos ejemplares de comportarse de lo barroco, sobre todo en la historia del arte. Por esta razón, y para intentar mostrar en qué sentido la forma en que se comportan jesuitas y criollos pude llamarse “barroca”, quisiera recordar aquí el modo como se comporta Gian Lorenzo Bernini con la tradición

<sup>8</sup> Para tener una segunda época, ésta sí reaccionaria y tenebrosa, contradictoria de la primera, desde comienzos del siglo XIX hasta mediados del presente.

clásica en su trabajo artístico. Si nos acercamos a la obra escultórica de Bernini podemos observar que su autor tiene, en verdad, un solo proyecto desde que comienza sus trabajos: es el intento de seguir haciendo arte griego o romano, de incluir su obra en el catálogo de la herencia clásica. Comienza sus trabajos imitando el arte helenístico, haciendo piezas que pueden confundirse perfectamente con las que están siendo desenterradas del suelo de Roma, provenientes del arte griego. Sueña ser, intenta ser o hace como si fuera un escultor antiguo que estuviera todavía trabajando. Artista ubicado ya en el desencanto posrenacentista, se plantea como proyecto suyo no seguir el canon clásico sino rehacerlo, no aprovecharlo sino revitalizarlo, ponerlo nuevamente a funcionar como en el momento de su fundación. Su trabajo va a tener siempre este sentido, hacer piezas a un tiempo nuevas y antiguas, pero el problema formal al que se enfrenta es radical: ¿cómo repetir la vitalidad formal en esas piezas antiguas-nuevas que él produce?, ¿cómo no hacer arte muerto, simples copias de las piezas que ya existen?, ¿cómo inventarse nuevas figuras, que no existieron entonces pero que pudieron haber existido? Es aquí donde aparece el comportamiento barroco al que hago referencia; un comportamiento bastante complejo porque lo que busca el artista Bernini al hacer sus obras es, como diría el músico Claudio Monteverdi, "despertar la pasión oculta en cada una de las formas", revivir el drama del que ellas surgieron: ir a la fuente de los cánones clásicos y encontrar su vitalidad para seguir trabajando identificado con ella. Sólo que en el camino de esta búsqueda del origen de la vitalidad de los cánones clásicos en la dramaticidad pagana, Bernini va a toparse con otra completamente diferente: la dramaticidad cristiana.

El gran problema estético al que se enfrenta el Bernini maduro –hombre sumamente religioso, entregado a la fe, ligado estrechamente a los jesuitas– es, en verdad, el de cómo representar el único objeto que, en última instancia, vale la pena representar: la presencia de Dios. Presencia que nunca puede ser directa, que sólo puede ser atrapada

en sus efectos, en las experiencias místicas de las que son capaces los seres humanos. Si hay algo que mueve, que da vitalidad al cuerpo y a los pliegues del hábito de la beata Ludovica Albertoni es el hecho de que ella está haciendo la experiencia de la presencia de Dios: una presencia delegada en el rictus, en el gesto corporal y en el movimiento instantáneamente detenido de su agonía; delegada, como lo está también, bajo la forma de luz que posee el cuerpo místico de santa Teresa, en el famoso *Éxtasis* o *Transverberación* de la Capilla Cornaro. Dios es irrepresentable en sí mismo, directamente, parece reconocer aquí Bernini; no hay cómo hacer una figura que retrate verdaderamente a Dios. Y él propone una vía para la conveniencia de representarlo expresada por el Concilio de Trento: mostrarlo en la perturbación que provoca su presencia mística en el cuerpo humano y su entorno.

La forma de lo relatado en las dos historias que nos ocupan –el modo de la reconstrucción criolla de lo europeo en América y de la reconstrucción de la modernidad en términos modernos y católicos por parte de la Compañía de Jesús– puede conectarse con este modo ejemplar de comportamiento artístico en Bernini. Para ello es necesario acercarse otro poco al problema de la teología de la Compañía de Jesús. Se trata de una teología sumamente compleja, contradictoria en sí misma, pues está en vías de dejar de ser tal y convertirse en filosofía. Es sabido que la obra de Luis de Molina que está en los orígenes de todo este proceso, la *Concordia liberi arbitrii cum gratiae donis...*, que va a influir fuertemente en la inmensa y brillante obra de Francisco Suárez así como en la de muchos otros, es una teología que, después de enconadas discusiones fue rechazada como teología oficial de la Iglesia. Esto tiene su fundamento y está justificado desde la perspectiva de la Iglesia, del papa y de Roma porque lo que se intenta en ella es, en definitiva, nada menos que redefinir en qué consiste la presencia de Dios en el mundo terrenal. El planteamiento de los teólogos jesuitas es sumamente radical: golpea en el centro mismo del discurso teológico de la Edad Media. Nada hay más híbrido y ambi-

valente que el discurso teológico: es el discurso filosófico, el discurso de la razón volcada en contra de toda verdad revelada, pero como discurso que está allí para justificar precisamente una verdad revelada; el discurso de la no-revelación puesto a fundamentar la revelación. Este discurso tan peculiar es justamente el que comienza a reconfigurarse en las obras de Molina, de Suárez, etcétera, mediante un intento de reconstruir el concepto de Dios. Es un intento que sólo puede cumplirse de la manera en que es posible dentro de una estructura totalitaria del discurso, mediante estrategias de pensamiento sumamente sutiles, sirviéndose de recursos de argumentación monstruosamente elaborados. El núcleo, y aquello en torno a lo cual se discute de ida y vuelta, es el de la distinción que hacen ellos entre la gracia *suficiente* de Dios y la gracia *eficaz*. Es un plantamiento que sólo se comprende a partir de la polémica del catolicismo con la Reforma: en el planteamiento de la Iglesia reformada, la gracia de Dios es suficiente para la salvación. Dios, arbitrariamente, con su omnipotencia, con su omnisciencia, con su voluntad impenetrable, decide quiénes habrán de salvarse y quiénes no. Habrá incluso, en la versión de la doctrina calvinista puritana, la idea de que los elegidos por Dios para salvarse, los “santos visibles”, pueden ser reconocidos incluso por marcas exteriores gracias a la capacidad de trabajo productivo que ostentan. Esta idea de que la gracia para la salvación viene directa y exclusivamente de Dios, de que, por lo tanto, ya todo está decidido de antemano, de que los elegidos y los condenados han sido ya determinados, esta idea es la que los teólogos jesuitas van a poner en cuestión. Ellos afirmarán, en cambio, que hay, sin duda, la gracia suficiente de Dios; que Él se basta a sí mismo para salvar o condenar a cualquiera; pero añadirán que este bastarse a sí mismo sólo puede darse mediante una intervención humana, que el libre arbitrio debe estar ahí, en cada uno de los individuos, para que la gracia suficiente de Dios se convierta en una gracia eficaz, para que la salvación tenga lugar en definitiva. El trabajo de estos teólogos es sumamente agudo y complejo, pues deben insistir tanto en la omnipotencia y la omnisciencia de

Dios como en su infinita bondad. ¿Cómo es posible que el Creador, que es a la par omnipotente y bondadoso, permita que sus criaturas se condenen? ¿Dónde queda su bondad? ¿Cuál es la relación entre la omnipotencia y la omnisciencia de Dios y su infinita bondad? Es allí, entonces, donde los jesuitas intervienen con un complejo aparato de argumentación que tiene que ver justamente con la correspondencia entre los diferentes modos y grados del saber omnisciente de Dios y los modos o grados de la existencia del mundo. Lo que Dios sabe es lo que el mundo es. La teología jesuita plantea la idea de que hay tres modos de la omnisciencia de Dios: un saber “simple”, un saber “libre” y un saber “medio” de Dios. Afirma que, entre el saber simple de Dios, que es el saber absoluto y total de todas las posibilidades de ente imaginables en el universo, y su saber de lo real, es decir, no sólo de eso posible sino de lo que realmente existe, de lo que habrá sido definitivamente elegido para existir, que entre ese mundo posible y este mundo real –que son por supuesto proyecciones del saber simple y el saber libre de Dios–, se encuentra sin embargo un momento intermedio, justamente aquél en el que esta realización de lo posible está en trance de darse, en el que esa infinidad de posibilidades está concretándose sólo en aquellas que realmente se van a dar. Se trata de un momento que corresponde a una “ciencia media” de Dios, que “sabe” del mundo no como realizado sino realizándose. Las “cosas” de este momento peculiar son cosas “sabidas” o constituidas por un saber divino que sabe del momento de la elección, que sabe del libre arbitrio: son cosas cuyo status ontológico se ubica entre lo posible y lo real. Son el referente al que corresponde este saber medio o esta ciencia de la realización de lo posible; son el campo de la condición humana. El arbitrio humano es el *topos* de la libertad. Con buen olfato, el papado rechazó la teología jesuita porque percibió que llevaba al umbral de la herejía. Es una teología que podía hacer saltar el aparato conceptual de la teología cristiana. En primer lugar, porque plantea una idea de Dios como un Dios haciéndose, es decir, como un Dios creándose a sí mismo, como Dios en proceso de ser Dios, y

no como un Dios que ya lo es. Se trata de una idea de Dios en la que hay un fuerte sesgo maníaco, puesto que Dios sólo es tal en la medida en que vence, como luz, a las tinieblas. En segundo lugar –y éste es el punto verdaderamente difícil– es una idea que encamina a la herejía, al “pelagianismo”, a la equiparación de las virtudes de cualquiera con el sacrificio de Cristo, el hijo de Dios; lo es, porque afirma que, al estar haciéndose, Dios depende en alguna medida de su propia creación, depende del ser humano. Esta peculiar inserción del ser humano y su libre albedrío como una entidad necesitada por Dios para que su creación funcione efectivamente, este intento de conciliar o hacer que concuerden la omnipotencia de Dios y la dignidad humana, es el punto donde, efectivamente, la doctrina teológica de los jesuitas parece dirigida a revolucionar toda la teología tradicional.

El comportamiento de los teólogos de la Compañía de Jesús se parece mucho a lo que hace Bernini. Efectivamente, lo que ellos quieren es reconstruir el concepto de Dios, “rimodernarlo”, ponerlo al día. Al rehacerlo, sin embargo, lo modifican, y lo hacen tan sustancialmente, que el Dios reconstruido ya no coincide con el Dios de la teología medieval, se parece poco a Él. Tenemos aquí nuevamente el mismo periplo berniniano: se parte en busca de una dramaticidad religiosa antigua, y la misma, al ser despertada, resulta que es otra, la dramaticidad de la experiencia de lo divino propio de la vida moderna.

Si consideramos ahora el proceso de mestizaje cultural latinoamericano a partir del siglo XVII, vamos a encontrar, también en él, un modo de comportamiento que es similar. La palabra “mestizaje” evoca aquí necesariamente un proceso de mixtura, de mezcla de formas culturales que se parecería a procesos conocidos por la química o la biología: mezcla de sustancias, de sus colores, por ejemplo, injertos de una planta en otra, cruces de diferentes razas de animales, etcétera. El proceso de mestizaje cultural, sin embargo, más allá de estas resonancias fisicalistas u organicistas, al parecer sólo se puede tematizar adecuadamente en una aproximación y un tratamiento de orden semiótico.

Cuando hablamos de una relación de cualquier tipo entre diferentes formas culturales no podemos dejar de lado aquello en lo que Lévi-Strauss ha insistido tanto: la idea de que todo mundo cultural es un mundo cerrado en sí mismo, que plantea como condición de su vigencia la impenetrabilidad de su código, de la subcodificación identificadora del mismo. Cada código cultural sería así absolutista: tiende la red de su simbolización elemental, de su producción de sentido y su inteligibilidad, sobre todos y cada uno de los elementos que puedan presentarse al mundo de la percepción. Se basta a sí mismo, y todo otro proyecto o esquema de mundo, toda otra subcodificación del código de lo humano que pretenda competir con él, le resulta por lo menos incompatible, si no es que incluso hostil. En este sentido completamente abstracto no habría la posibilidad de un diálogo entre las culturas; las formas culturales tenderían más bien a darse la espalda las unas a las otras. En la historia concreta, sin embargo, la vida de las culturas ha consistido siempre en procesos de imbricación, de entrecruzamiento, de intercambio de elementos de los distintos subcódigos que marcan sus diferentes identidades. Procesos extraordinarios y bruscos, en un sentido, cotidianos y pacientes, en otro, que son siempre conflictivos y "traumáticos", resultantes de respuestas a "situaciones límites". Si hay historia de la cultura, es justamente una historia de mestizajes. El mestizaje, la interpenetración de códigos a los que las circunstancias obligan a aflojar los nudos de su absolutismo, es el modo de vida de la cultura. Paradójicamente, sólo en la medida en que una cultura se pone en juego, y su "identidad" se pone en peligro y entra en cuestión sacando a la luz su contradicción interna, sólo en esa medida defiende sus posibilidades de darle forma al mundo, sólo en esa medida despliega adecuadamente su propuesta de inteligibilidad.

Para terminar, cabe insistir en el hecho de que, si el proceso de mestizaje cultural en la América Latina pudo comenzar, fue precisamente en virtud de la situación cultural especialmente conflictiva, muchas veces desesperada, que le tocó vivir ya en el siglo XVII –situación muy parecida, por cierto,

a la que, esta vez a escala planetaria, agobia a la época en que vivimos. Había, por un lado, la crisis en la que estaba sumida la civilización dominante, ibero-europea, después del agotamiento del siglo XVI —cuando casi se había cortado el circuito de retroalimentación que la conectaba con el centro metropolitano—; pero había también, por otro, la crisis de la civilización indígena: después de la catástrofe político-religiosa que trajo para ella la Conquista, los restos de la sociedad prehispánica no estaban en capacidad de funcionar nuevamente como el todo orgánico que habían sido en el pasado. Y sin embargo, aunque ninguna de las dos podía hacerlo sola o independientemente, ambas experimentaban la imperiosa necesidad de mantenerse al menos por encima del grado cero de la civilización. Son los criollos de los estratos bajos, mestizos aindiadados, amulatados, los que, sin saberlo, harán lo que Bernini hizo con los cánones clásicos: intentarán restaurar la civilización más viable, la dominante, la europea; intentarán despertar y luego reproducir su vitalidad original. Al hacerlo, al alimentar el código europeo con las ruinas del código prehispánico (y con los restos de los códigos africanos de los esclavos traídos a la fuerza), son ellos quienes pronto se verán construyendo algo diferente de lo que se habían propuesto; se descubrirán poniendo en pie una Europa que nunca existió antes de ellos, una Europa diferente, “latino-americana”.

## 4. Clasicismo y barroco

*El barroco subvierte el orden supuestamente normal de las cosas, como la eclipse –ese suplemento de valor– subvierte y deforma el trazo, que la tradición idealista supone perfecto entre todos, del círculo.*

Severo Sarduy

### *El clasicismo renacentista*

Ninguna definición de lo barroco puede dejar de ver en él una modalidad del clasicismo, aunque deba de inmediato insistir en lo especialmente problemático que en su caso tiene el ser “modalidad de...” Lo cierto es que una experiencia de “lo clásico”, de algo “universal concreto”, de un conjunto determinado de formas dotadas de una validez natural subyace necesariamente en la autoafirmación de la voluntad de forma barroca. Hasta podría decirse que lo primero que “pone” esta voluntad de forma es justamente un trasfondo “clásico” –tomándolo de la vida espontánea de la cultura, y lo mismo de la “alta” que de la “baja”– en referencia al cual puede afirmar su barroquismo; que incluso allí donde tal *medium* de contraste aparentemente no existe, ella lo crea *ex profeso*.

Lo clásico que encontramos desempeñando este papel en la historia concreta del arte barroco es sin duda la herencia del universo grecorromano y sus formas, pero no como hubiera podido darse en una nueva captación de la misma, sino tal como lo había resfuncionalizado ya el clasicismo propio del Renacimiento. Es precisamente por oposición a este clasicismo renacentista que hay que definir la peculiaridad del clasicismo barroco.

Más que ser una cita, lo clásico en el Renacimiento es en

realidad un "inter-texto", un texto que habla por otro texto y a través de él. Pero esta afirmación obliga a una pregunta: ¿cuál es el marco intertextual en que las formas propiamente clásicas, grecorromanas, se insertan y que es propiamente el que las refuncionaliza? Aunque en muchos aspectos el fenómeno del Renacimiento se desdibuja cada vez más ante los ojos de los historiadores actuales, no puede negarse de cualquier manera que, al menos en las ciudades del norte de Italia, en el *quattrocento*, la población más definidamente burguesa desarrolló un conjunto de comportamientos, de primera importancia para ella, que se sintetizaba en torno de una voluntad de comprenderse idealizadamente a sí misma a través de una vuelta hacia ciertas formas de vida de "los antiguos" y por tanto hacia los cánones "clásicos" que habrían inspirado esas formas.

Todo sucede como si el ser humano que se había formado en el mundo medieval hubiese sentido de repente, bajo el impacto de la subordinación del principio circulatorio mercantil a la clave capitalista, bajo la acción del aumento de la productividad y la diversificación acelerada de los valores de uso, que la concreción de su identidad colectiva e individual —la misma que había debido esquematizarse y adaptarse para sobrevivir a la larga escuela del universalismo cristiano y a la lenta práctica del igualitarismo abstracto de la circulación mercantil— le resultaba demasiado pobre y estrecha, demasiado pálida y repetitiva. Como si hubiese sentido la necesidad —siqueiriana— de dotarse de un nuevo rostro, más definido, de una identidad más determinada y más vital.

El Medioevo había intentado con bastante éxito destruir, mediatizar o al menos neutralizar las señas de la identidad concreta "natural" de los pueblos que pertenecían o que llegaron a habitar el continente europeo (había combatido incondicionalmente, por ejemplo, los valores, las costumbres, las técnicas, etcétera, de los germanos); había tratado de hacer de los individuos humanos, dejados por la descomposición de las comunidades arcaicas, meras almas en mala hora corporizadas, simples miembros casi indiferen-

ciables de una comunidad abstracta, moderna *avant la lettre*, la del “pueblo de Dios”, pero desjudaizado, des-identificado, viviendo, a través de la individuación abstracta de la juridicidad romana, el drama del pecado original, el castigo divino, la redención mesiánica y la salvación final.

El hombre que emerge de la historia medieval —que ha hecho la experiencia del fracaso de la esperanza milenaria en que el sacrificio del valor de uso terrenal habría de ser compensado con creces por el advenimiento del “valor de uso” paradisíaco— necesita primeramente encontrar una imagen para toda la proliferación de nuevos usos y valores de uso del cuerpo y de las cosas; proliferación que, en principio o en doctrina “imposible”, comienza a poblar el mundo de la vida y a prevalecer en él. Es una necesidad práctica, una condición de la existencia que debe “seguir viviendo después del milenio” y que, en vez de acabarse entre guerras, hambrunas y pestes, continúa, se transforma y enriquece. Tras la experiencia del mundo medieval, lo que hace falta con urgencia es una renovación o una innovación de la *mediación imaginaria*, sin la cual la inteligibilidad práctica del mundo de la vida resulta efectivamente inasible.

En la Edad Media organizada por el cristianismo, el cuerpo y sus usos, que sólo eran inteligibles en calidad de “cárcel del alma”, debían ser por ello castigados, disminuidos, debilitados; dejados en puro esqueleto o estructura. Se trataba de un cuerpo cuyo uso, reducido al mínimo, sólo podía tener que ver con cosas de un valor de uso lo más abstracto posible, dotado de una concreción tendiente al grado cero. Es por ello que el recurso de los primeros hombres modernos a los cánones del mundo clásico es más que comprensible; era casi inevitable, dado que el recuerdo y la tentación que emanaban de ese mundo y de su riqueza —reconocible a un tiempo como propia y como exótica (como la oriental)— nunca habían desaparecido del todo.

Por esta razón puede decirse que el clasicismo renacentista es, más que una cita, un inter-texto: un texto subordinado que, integrado y transformado por el texto dominante, dice lo que éste no está en capacidad de decir. Al no

poseer una identidad diseñada para la proliferación cualitativa del valor de uso ni ser posible el recurso a las identidades arcaicas, se invoca la figura de los antiguos para identificarse con ella en calidad de *ersatz* o sucedáneo paradójico de otra aún no conocida, apenas prefigurada por el deseo, necesitada pero ausente: es una estrategia práctica de construcción de una identidad artificial mediante el paso a través de una mímisis, con intención autoeducativa, de la identidad clásica. Tal vez en esta artificialidad se encuentre lo más interesante –ya que no insólito en la historia de la cultura– del fenómeno renacentista.

En mucho, el clasicismo renacentista vive del conflicto que se esconde bajo la coincidencia entre la reformulación humanista de la teología cristiana –su recentramiento del mito judeo-cristiano, que retira el énfasis narrativo del pasaje en que la carne es sacrificada (la Crucifixión) y lo traslada a aquél en que el verbo divino se hace carne (la Anunciación)–, por un lado, y la esencia “humanista” de la mitología grecolatina, por otro. Aquello que hay que representar, el cuerpo de san Sebastián, por ejemplo, o bien rebasa o bien no alcanza a llenar el modelo ofrecido por los distintos Apóstoles antiguos, que debe servir para su representación. La distancia entre el mito que se pretende representar (sobre todo el Nuevo Testamento) y la forma artística con que se quiere hacer (trabajada a partir de una mitología completamente heterogénea) es enorme. Además, el problema que implica vencer esa distancia –¿cómo adecuar las formas antiguas a las nuevas sustancias?– revela ser no sólo de ida sino también de vuelta. Las formas antiguas no se adecuan a las sustancias nuevas si éstas, a su vez, no hacen también el esfuerzo de “acomodarse” a ellas; esfuerzo que, dado lo intocable del mito judeo-cristiano, sólo puede moverse dentro de límites relativamente estrechos.

En su calidad de texto subordinado, las formas clásicas no podían ser tratadas por el clasicismo renacentista con immediatez o “ingenuidad”; un cierto distanciamiento interesado exploraba en ellas la posibilidad de que dijeran una cosa diferente de aquello para lo que habían sido creadas. Explo-

ración que, después de más de un siglo de propuestas estéticas, cada una más fascinante que la otra, terminaría al fin por agotarse: ¿qué experimento nuevo y radical con la versatilidad de los cánones clásicos podía proponerse nadie después de todos aquellos que culminaron en la obra de Miguel Ángel? De la fatiga de esta exploración estética resultaron entonces los movimientos artísticos conocidos como posrenacentistas.

### *El clasicismo barroco*

El manierismo y el barroco son como dos “hermanos gemelos pero irreconciliables”; parten de una misma crisis –la de la exploración renacentista de las formas clásicas– y se mueven en líneas paralelas. Son parecidos, incluso confundibles entre sí, como lo plantean Curtius y Hocke, dada la cercanía de sus direcciones respectivas, pero son sin embargo, como lo advierte Hauser, profundamente diferentes: el sentido que tiene el uno se contrapone al que sigue el otro.

Tomemos el ejemplo mencionado por Hauser. De la totalidad orgánica y jerarquizada del espacio representado por el Renacimiento, el pintor manierista hace una suma de espacios retadoramente incoherente; al hacerlo, provoca en el espectador el encuentro de un nivel de representación que trasciende al que es propio del proyecto renacentista y que descansa justamente en la capacidad organizadora de la perspectiva unificada. Representación, sí, pero representación del “otro lado” de la realidad, de aquella consistencia esotérica de la misma que escapa a la red de líneas de fuga echada sobre ella por la perspectiva del ojo humanista. La duda acerca de la continuidad entre este mundo y el otro, el desencanto acerca de “este lado” de la realidad aleja al manierismo, radicalmente, de la positividad clásica, de cuyos cánones no puede sin embargo prescindir, si no quiere condonarse a lo informe, al silencio. El Greco de la segunda época, como lo demostró Dvorak, es manierista porque la tortura a la que somete las formas clásicas no va encaminada a sacar a la luz una expresividad insospechada en ellas.

pero que en última instancia les sería inherente, sino a convertirlas en el vehículo de unos cánones estéticos completamente nuevos, apenas vislumbrados, pero indudablemente incompatibles con ellas.

Una solución completamente diferente a la crisis del classicismo renacentista es la barroca. Su propuesta consiste en “sacudir” las formas –las proporciones clásicas aceptadas como perfectas– para despertar así la vida que dormita o está congelada en ellas. De lo que se trata en esta propuesta es de despertar la *voluntad de forma* que decantó o cristalizó en calidad de canon clásico. Trata de hundirse en el principio de necesidad de las formas antiguas, en lugar de buscar, como el manierismo, el principio de su sustitución. Hay una pasión válida en cada palabra cotidiana, natural, “clásica”, pero está dormida y el arte del canto es el que sabe despertarla (Claudio Monteverdi), el que hace que su sentido manifiesto gire vertiginosamente, hasta volverse translúcido y dejar visible el sentido esencial. Giros en espiral y reverberaciones, choques de contrarios y paradojas, exageraciones y efectismos, reiteraciones y variaciones, permutaciones y travestismos: enrevesamientos de todo tipo que, juguetonamente y a la vez desesperados, buscan tener un fundamento en la vitalidad antigua y se ciegan ante el descubrimiento de que ésta a su vez depende de su propio empeño, descansa en una contingencia.

Por esta razón, el ornamentalismo del arte barroco está muy lejos de ser –como lo repiten muchas de las interpretaciones folclorizadoras de una cierta identidad latinoamericana– un mero regodeo ostentoso en el gasto improductivo de la “parte maldita” de la riqueza. La voluntad a la que responde es completamente diferente: de lo que se trata, en él, es de provocar una proliferación de subformas parasitarias que, al rodear a una determinada forma y revolotear en torno a ella, la someten a un juego de reflejos multiplicados que la potencian virtualmente, la obligan a dar más de sí, a encontrar la fidelidad a su designio profundo. El ornamentalismo, la exuberancia de los subproductos, no es un recurso escéptico y hedonista a lo fácil y accesorio, sino una tácti-

ca de persecución y huida de lo esencial, a la vez deseado y temido.

En el arte barroco hay una gran fidelidad, una confianza incondicional, desamparada, en los cánones clásicos, una necesidad de conciliar la voluntad de forma que decantó en ellos con la situación moderna, que parecería haberla vuelto imposible. Ingenua desde el anarquismo de la perspectiva manierista —que no parece creer que tal conciliación sea deseable siquiera—, esta posición será sin embargo la que predomine en la sociedad y la historia. Es más constructiva, responde a los requerimientos de un *ethos* práctico, de una estrategia de supervivencia. Hay que insistir sin embargo en que, no sólo en una época o en una sociedad sino también en una misma biografía, lo barroco no se deja separar nítidamente de lo manierista; uno y otro están siempre asociados, provocándose mutuamente y combatiéndose.

### *La modernidad de lo barroco*

Bajo el término “barroco” está en juego una idea básica: la de que es posible encontrar una *voluntad de forma barroca* que subyace en las características de la actividad artística barroca, del modo barroco de proporcionar oportunidades de experiencia estética. Tomando una cierta distancia respecto de Riegl y Worringer, de su psicologismo histórico de corte nietzscheano, entendemos por “voluntad de forma” el modo como la voluntad que constituye el *ethos* de una época se manifiesta en aquella dimensión de la vida humana en la que ésta puede ser vista puramente como la actividad de conformación de una base sustancial. Por *ethos* de una época, a su vez, entendemos la respuesta que prevalece en ella ante la necesidad de superar el carácter insoportablemente contradictorio de su situación histórica específica; respuesta que se da lo mismo como el uso o costumbre que *protege* objetivamente a la existencia humana frente a esa contradicción, que como la personalidad que *identifica* a la misma subjetivamente.

La vida humana puede ser vista, entre otras cosas, como

un puro proceso de donación de forma: como un proceso de transformación de la vida material en fuerza productiva, de conformación erótica de la sexualidad, de organización social de la convivencia gregaria; es, en efecto, personificadora del yo, gestificadora del movimiento corporal, encauzadora del proceso de pensar, etcétera. Procesos de conformación o configuración pueden encontrarse lo mismo en la actividad que persigue la belleza que en las que persiguen la utilidad, la bondad o la verdad. En tanto que cosas formadas, los elementos artísticos del mundo de la vida se hallan inmediatamente emparentados lo mismo con los elementos más pragmáticos que con los elementos más gratuitos del mismo. Por esta razón, para nosotros, siguiendo ya una tradición, el calificativo de "barroco", que se refiere originalmente a un modo artístico de configurar un material, puede muy bien extenderse como calificativo de todo un proyecto de construcción del mundo de la vida social, justamente en lo que tal construcción tiene de actividad conformadora y configuradora.

Dos lógicas contradictorias entre sí rigen la construcción del moderno mundo de la vida: la lógica de la forma concreta o "natural" del proceso de producción/consumo de la riqueza social, en un nivel, y la lógica de la valorización del valor, en otro. Esta contradicción, en sí misma insoportable, constituye el *hecho capitalista* por excelencia. Es frente a este *factum* irrefutable que se despliega, de manera espontánea, un comportamiento social determinado, el *ethos* barroco. El *ethos* barroco es en realidad una de las versiones del *ethos* moderno, que es en sí mismo cuádruple. Las otras tres versiones son la realista, la romántica y la clásica.

Para el *ethos* realista, la forma capitalista es la única manera posible de llevar a cabo las metas concretas o naturales del proceso de producción/consumo; entraña una actitud incondicional y militanteamente afirmativa frente a la configuración de la actividad humana como acumulación de capital; la ve como algo positivo y deseable, y considera ilusoria toda percepción de lo contrario. El *ethos* clásico, por su parte, no borra, como el anterior, la contradicción del hecho capita-

lista; la distingue claramente, pero la hace vivir como algo dado e inmodificable, respecto de lo cual la actitud militante no tiene cabida ni en pro ni en contra. Para el *ethos* romántico, en cambio, el hecho capitalista ha de vivirse en su contradicitoriedad, pero de tal manera que hacerlo sea en sí mismo una solución de la misma en sentido positivo o favorable para la forma “natural” o de “valor de uso” del mundo de la vida; identificada con esta última, la abstrae hasta tal punto como puro “*élan vital*”, que incluso la propia forma capitalista, que la reprime, se le presenta como una metamorfosis de la misma, como un episodio genuino de su acon-  
tecer histórico. También en el *ethos* barroco se encuentra una afirmación incondicional de la forma “natural” de la vida social; pero en él, por el contrario, tal afirmación tiene lugar dentro del propio sacrificio de esa forma “natural”; la positividad –el valor de uso– se da a través de la negatividad –la valorización del valor económico.

La idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la “aprobación” de la vida aun dentro de la muerte, puede ser trasladada, sin exceso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición del *ethos* barroco. Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El *ethos* barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla.

### *Lo barroco*

La voluntad de forma inherente al *ethos* social de una época se presenta como *estilo* allí donde cierto tipo de actividad humana –el arte, por ejemplo– necesita tematizar o sacar al plano de lo consciente las características de su estrategia o su comportamiento espontáneo como forma-

dor o donador de forma. En cuanto al estilo que corresponde a esta voluntad de forma enrevesada, la barroca, es claro que no puede ser uno solo. Las maneras o estilos del comportamiento formador de los artistas barrocos siguen tácticas muy distintas, adaptadas a materiales y circunstancias muy variados, que no dejan de ser sin embargo diferentes maneras de poner en práctica una misma estrategia. De los muchos estilos personales barrocos, los pocos que lograron convencer e imponerse son ya muy numerosos. Bernini no soporta a Borromini, Pozzo no conoce a Velázquez, los músicos de Nápoles y Madrid juegan de diferente manera el mismo juego musical que los de Bolonia y Venecia... Sólo una intervención clasificatoria no por necesaria menos tosca –regida por criterios implacables que oponen, por ejemplo, lo conceptual a lo sensual, lo estructural a lo ornamental, lo profano a lo religioso, lo revolucionario a lo reaccionario– puede ponernos entre las manos un solo estilo barroco: el barroco temprano (frente al tardío), el barroco musical (frente al literario y al plástico), el barroco meridional –con su variante americana– (frente al septentrional), etcétera.

El clasicismo renacentista respondía a la necesidad de los primeros hombres modernos, los de las ciudades del norte italiano y de otras partes de Europa, de inventar una figura concreta para el nuevo mundo de la vida que había comenzado a construirse lentamente al amparo del universalismo cristiano y del sacrificio que éste traía consigo de las figuras concretas particulares del mundo antiguo: grecorromano, semítico y germánico. Lo clásico era una selección de formas ideales antiguas que entraban en sustitución transitoria de otras, paradójicamente inexistentes pero indispensables, cuya gestación ellas debían ayudar y guiar. Lo artificial, selectivo y transitorio de este universalismo de concreción clasicista se hizo sentir pronto. En el último periodo del propio Miguel Ángel, la inspiración renacentista se encontraba ya fatigada. La crisis del Renacimiento y su elección clasicista venía de la revelación práctica de su universalismo como ilusorio.

El *manierismo* y el *barroco* pueden ser comprendidos como dos intentos paralelos de plantear y al mismo tiempo resolver la crisis de la afirmación clasicista de la modernidad dentro del arte, es decir, dentro de la actividad que da forma a un material con el fin de crear oportunidades para la experiencia estética. Entendida así, la propuesta propiamente barroca consiste en re-vitalizar los cánones clásicos (pensando “canon” como lo hacía Kant, es decir, no como simple norma consagrada que sirve de instrumento u “órganon”, sino como principio generador de formas) mediante un proceso ambivalente en el que el *despertar* la vitalidad cristalizada en ellos llega a confundirse con el *otorgarles* una vida nueva. (La propuesta manierista, en cambio, con la que comparte el impulso y ciertos gestos básicos, se sirve de las formas clásicas como único medio disponible para *introducir cánones nuevos*, ajenos a ellas.)

El barroco como voluntad de forma artística implica el reconocimiento de que las proporciones clásicas del mundo antiguo fueron calculadas a partir de una particular *dramatización* del hecho fundamental en el que el ser humano se abre al mundo al mismo tiempo en que lo instituye, la dramatización propia del mundo griego y latino. Partiendo de este reconocimiento implícito, la propuesta barroca consiste en emplear el código de las formas antiguas dentro de un juego tan inusitado para ellas, que las obliga a ir más allá de sí mismas; es decir, consiste en resemiotizarlo desde el plano de un uso o “habla” que lo desquicia sin anularlo.

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 viva la experiencia vital cristalizada en el universo de las proporciones clásicas que había sido invocado por el Renacimiento. Quisiera descongelar sus cánones, despertar el drama que dormita en el orden de las proporciones clásicas. De lo que se trata para él, en primer lugar, es de

buscar y encontrar el conflicto que se esconde en la perfección de su medida.

Los desfiguros a los que se ve obligado el ideal de las proporciones clásicas en manos del Spagnoletto y su "feísmo ibérico", por ejemplo, lo ponen en cuestión, pero –como diría el conde Salina– no para rechazarlo sino para reafirmarlo. Agotado el programa renacentista, en el que lo clásico debía aportar una *verklärung*, una transfiguración idealizadora de la realidad, Ribera, como Velázquez, emprendió la aventura de pintar "la vida misma", de ir directamente al modelo del que se suponía que lo clásico es la quintaesencia, y encontró que onde mejor coincidían o se encontraban la vida y lo clásico era justamente en la representación de la realidad a través de lo contrahecho y esperpético o a través de una representación que llevase en sí misma su propia negación.

El color (lo dinámico) rebasando el dibujo (lo estático); lo profundo de la representación invadiendo su superficie; lo no representado haciéndose presente como inquietud de lo re-presentado; el todo de la representación refuncionalizando las partes; lo indistinto desdibujando lo diferenciado: estas cinco características, que Wölfflin destaca en lo barroco al compararlo con lo renacentista, son todas ellas respuestas a la necesidad de *poner a prueba* las formas clásicas, de *explorar los extremos* entre los que se desenvuelve su capacidad de dar cuenta de una sustancia humana que era a la vez idéntica a la antigua y radicalmente diferente de ella. La *ornamentación* musical de Corelli reglamenta la búsqueda de una intensa *fibrilación* y *reverberación* en que la armonía resulta de contraposiciones y contrastes aparentemente insalvables, en que los encuentros sólo se dan en los desencuentros.

El *segundo nivel* del estilo barroco, el que lo completa, es aquél en el que la puesta a prueba del canon clásico se convierte imperceptiblemente en una *re-constitución* del mismo; en el que la sobreexigencia ejercida sobre el código de las formas occidentales desemboca en una *re-semiotización* del mismo. Es el nivel que se percibe en la experiencia vertiginosa de la razón que para afirmarse como tal tiene que pasar

la prueba de la autonegación; la experiencia del espectador de *Las Meninas* que para poder mirar adecuadamente el cuadro debe pasar a formar parte de lo que se mira en él.

La diferencia entre el estilo barroco de los países *septentrionales* y el de los *meridionales* depende sin duda del grado muy diferente en que el *ethos* barroco predomina sobre los otros *ethos* modernos, o se subordina a ellos, en las vidas sociales respectivas. Pero no hay que olvidar que mucho de lo característico del barroco meridional se debe al hecho de que —de manera bastante parecida a lo que aconteció con el realismo en el mundo contemporáneo organizado por el “socialismo real”— fue algo así como el *estilo oficial* de la Iglesia Católica después del Concilio de Trento, un elemento clave de la *propaganda fide* de la Compañía de Jesús y su proyecto de renovación del catolicismo y de modernización católica de la sociedad. 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. Lo cierto es que las obras barrocas ofrecen para ellos la posibilidad, maravillosamente “útil”, no sólo de representar sino de *escenificar* el contacto o la unión, en un solo *continuum*, de la dimensión terrenal y la dimensión celestial, del mundo humano y el mundo divino, de la lumiosidad y las tinieblas, de la virtud y el pecado, de la vida y la muerte. Gaulli decora la bóveda del Gesù en Roma, el templo que servirá de modelo para casi todos los demás de la Compañía, con un *Triunfo del nombre de Jesús* (monopolizado por ellos después de duras batallas con las otras órdenes religiosas) que fascina de tal manera al feligrés, que lo lleva a un *no saber místico*: ¿es el mundo terrenal el que asciende a la dimensión de lo divino o es el mundo celestial el que desciende a la dimensión humana? El segundo nivel del estilo barroco permite a una dramaticidad decididamente cristiano-católica que, en el acto mismo de despertar la dramaticidad de los cánones que el Renacimiento tomó prestados del mundo antiguo, los refuncionalice de acuerdo a su propio sentido.

La voluntad de forma barroca tiene distintos focos de constitución, cada uno de ellos diferente de acuerdo a la zona o la dimensión del mundo de la vida donde tiene lugar la experiencia de la necesidad del *ethos* barroco. Tal vez en ningún lugar como en Roma la experiencia práctica elemental del dar forma —manufacturar, poner en palabras, etcétera— ha llevado a exagerar el énfasis en el hecho, por lo demás indudable, de que ese *dar forma* no consiste tanto en inventar o *crear formas* antes inexistentes como en un *re-formar* lo ya formado, en un hacer de una forma preexistente la sustancia del propio formar. Basta con asumir esta exageración protobarroca de la situación romana para convertirse en barroco.

Hay ciertas sociedades y ciertas situaciones históricas que son más propicias que otras para la aparición del *ethos* barroco y la voluntad de forma que le es propia. La realidad americana del siglo XVII, por ejemplo, plantea para los sobrevivientes de la utopía fracasada del siglo XVI la necesidad de vivir una existencia civilizada que se plantea en principio como imposible. Hay, por un lado, la imposibilidad de llevar adelante la vida americana como una prolongación de la vida europea; abandonados a su suerte por la Corona, ser español para los criollos no es cosa de dejarse ser simplemente sino de conquistarse día a día y cada vez con más dificultades. Hay también, por otro lado, la imposibilidad de llevar adelante la vida americana como una reconstrucción de la vida prehispánica; diezmados por las masacres y por el desmoronamiento de su orden social, los indios americanos viven día a día la conversión de ellos mismos y sus culturas en ruinas. El siglo XVII en América no puede hacer otra cosa, en su crisis de sobrevivencia civilizatoria, que re-inventarse a Europa y reinventarse también, dentro de esa primera reinención, lo prehispánico. No pueden hacer otra cosa que poner en práctica el programa barroco.

Hay sin duda una conexión profunda entre algo así como el “estilo de vida” de la ciudad de Roma y el proyecto barro-

co que va a florecer allí; en Roma se encuentran siempre, a lo largo de los siglos, las ruinas antiguas que dominan en el paisaje urbano ejerciendo un influjo muy peculiar sobre sus habitantes.

En gran medida fueron las ruinas las que promovieron el barroquismo de Roma. Aunque eran un peso y un estorbo para la remodelación moderna de la ciudad en el siglo XVII, eran sin embargo indispensables. Las ruinas daban resguardo y protección a los miserables, mientras éstos las cuidaban y reutilizaban. Lo barroco está en que, para sobrevivir en ellas, sus habitantes debieron mimetizarse y confundirse con ellas. ¿Quién era de quién? ¿Las ruinas de ellos o ellos de las ruinas?

El trato que Bernini da a los restos –ruinas o no– de la antigüedad es típicamente romano y típicamente barroco. El respeto que siente por la obra clásica es tan exagerado, que no se contenta solamente con restaurar o completar ejemplares de ella ya existentes (dañados o incompletos), sino que le cede sus propios productos (su *Cabra Amalthea*, su *Apolo y Dafne*) en calidad de partes de ella, no existentes de hecho pero posibles, que vendrían a completarla o a prolongarla en el presente. El camino cada vez más desdibujado y difícil que dice conducir a la revitalización del canon antiguo lleva imperceptiblemente a Bernini a dar un “salto cualitativo”, a sustituir la fuente misma de la vitalidad formal.

Entre otras cosas, en el siglo XVII, Roma era también el papado, el *locus mysticus* por excelencia: el sitio por el que pasaba necesariamente el nexo metonímico entre Dios y su pueblo, la relación de interioridad o copertenencia sustancial entre el cielo y la tierra. Sede que volvía entonces por su dignidad perdida gracias al ímpetu y la estrategia restauradores que pusieron en ello la Sociedad de Jesús o el catolicismo ibérico organizado por los seguidores de Ignacio de Loyola.

La Compañía de Jesús intenta reconstruir el mundo de la vida de acuerdo con un proyecto a la vez moderno y católico. Intenta hacer de los individuos sociales lo que exige de

ellos la ineludible potenciación cuantitativa y cualitativa de la producción y el consumo de los valores de uso; convertirlos en hombres "que ganan el mundo". Pero su intento se basa en una hipótesis que afirma que, en ciertas circunstancias y de cierto modo, "ganar el mundo" no sólo no implica "perder el alma", sino incluso "ganarla". Circunstancias y modo de tal coincidencia entre las metas celestiales y las mundanas que no pueden ser otros que los que provienen de una *repetición* y una *conexión* de la acción individual y cotidiana con la acción mística por excelencia, es decir, la que está siendo ejecutada por el papado romano y su afirmación y expansión de la *ecclesia* cristiana. La estrategia jesuita está dirigida centralmente a una vivificación de la existencia secular y cotidiana de los individuos mediante su organización en torno a una especial experiencia mística colectiva.

Para el Bernini posterior a la crisis que sufre su nombre cuando el mecenazgo papal pasa de sus amigos, los Barberini, a los distantes Pamfili, la nueva fuente de vitalidad que el catolicismo restaurado puede ofrecer a los cánones clásicos no puede ser otra que la de esa experiencia mística; ella debe ser el sustento de todo el sentido del mundo. Experiencia mística que él entiende a la manera sensualista, meridional, como algo que acontece por *posesión* corporal (metonímica) –y no a la manera septentrional, por *visión* intelectual (metafórica).

Una convicción de la madurez de Bernini parece ser la de que el único Dios que el artista puede representar es aquel que se manifiesta en la experiencia humana de la continuidad entre este mundo y el otro; experiencia que sería irrepresentable cuando es propia, porque no es vista sino vivida, pero que puede ser representada cuando es de otros, porque entonces sí es visible, aunque sólo sea en sus efectos. Éxtasis (*Santa Teresa*), agonías (*Beata Ludovica*), tránsitos (*San Francisco*), revelaciones (*La verdad*) son los motivos a los que su obra se dedica con mayor detenimiento y penetración. Momentos místicos, de mezcla, de ambivalencia, que invaden todo el mundo de la representación artística. Seres ambivalentes: los ángeles del puente Sant'Angelo aportan la

solución cristiana de Bernini al misterio del *Hermafrodit*a griego que había “rimodernato” en su juventud. No son asexuados, pero tampoco yuxtaponen solamente los dos sexos; son más bien seres ambiguos que hacen visible la indistinción entre lo terrenal y lo celestial, pues en ellos la contradicción entre lo femenino y lo masculino está en trance de superarse.

Si el arte trae al terreno de la cotidianidad pragmática la plenitud imaginaria del mundo de la vida –aquella que vivimos cuando el trance festivo o de culto nos traslada a la dimensión de lo imaginario–, el arte religioso posrenacentista hace que esta experiencia propiamente estética regrese a la ceremonia festiva o de culto y contribuya a su realización. Mucho de la marcada estetización del mundo de la vida que se observa actualmente en las sociedades “latinas” –la plaza pública, por ejemplo, de estirpe barroca, provoca la dramatización de la vida cotidiana (quien pasa por ella cruza líneas de fuerza que remiten a un *script* que existió alguna vez o que puede comenzar a existir en cualquier momento)– parece provenir de la época en que esa estetización estuvo al servicio de la ritualización de ese mundo.

La experiencia estética debe ser, según el decreto tridentino de 1563, un recurso que ayude a la experiencia mística secular; debe mostrar cómo en el rito, de manera ejemplar, la divinidad “puede ser captada por los ojos del cuerpo y expresada en colores y figuras”. El recinto del templo barroco debe ser el lugar del combate entre la luz y las tinieblas, como repetición ritual de la lucha entre el bien y el mal, entre Dios y el Diablo. En la Capilla Cornaro de Bernini (Roma, Santa María de la Victoria) puede festejarse uno de los episodios de esa lucha en los que la claridad triunfa sobre las sombras. Se trata de un escenario sacramental que necesita llenarse de una atmósfera ritual omnianbarcante –hecha de actos, discursos, músicas, gestos, movimientos, pinturas, vestidos, perfumes–, acorde con una entrega enfática de los participantes a la fe en la palabra reveladora del sentido de lo real. La obra de arte, aunque autónoma, está diseñada para que su disfrute en cuanto tal,

como ocasión de una experiencia estética, deba pasar por la participación en un acto religioso. El grupo escultórico que representa la transverberación del amor divino en el cuerpo de santa Teresa –hecho cuya intensidad parece romper en dos el frente clásico del altar donde acontece y abrirlo para hacerse visible a la capilla y la nave– se encuentra en el centro de la atención. Lo único que falta para que la obra esté realmente allí es esa atención, la disponibilidad de la percepción. La misma que, sin embargo, sólo puede darse como respuesta a un reto: que quien observe la obra se convierta en creyente.

## 5. La actitud barroca en el discurso filosófico moderno

*Denn es gibt zwei Labyrinthe für den menschlichen Geist: das eine betrifft die Zusammensetzung des Kontinuums, das andre das Wesen der Freiheit. Das eine wie das andre aber entspringt aus derselben Quelle, nämlich aus dem Begriff des Unendlichen.<sup>1</sup>*

Gottfried W. Leibniz

### 1

En sus lecciones sobre Leibniz, Martin Heidegger reconoce una especial densidad en el pensamiento filosófico moderno y la atribuye a la necesidad que tiene éste de problematizar su tradición cristiana, de asumirla y al mismo tiempo tomar distancia frente a ella.<sup>2</sup>

En efecto, la nueva filosofía implicaba un intento de reformular radicalmente no sólo la temática sino los modos

<sup>1</sup> “Pues hay dos laberintos para el espíritu humano: el uno atañe a la composición de lo continuo; el otro a la esencia de la libertad. Pero uno y otro salen de la misma fuente, es decir, del concepto de lo infinito.”

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, 1957, p. 123. Insistiendo en esta idea, podría decirse que la gran aporía de la filosofía moderna está en su imposibilidad de deshacerse del significado “Dios” sin que todo el edificio de su discurso se venga abajo. “Muerto”, puesto “entre paréntesis” metódicamente, Dios sigue ejerciendo una gravitación difusa pero indudable en su aparato conceptual; el “cadáver” de Dios o el “trono vacío” de Dios permanecen. Más “sabios”, tal vez, y no menos audaces que los fundadores de la filosofía moderna, los teólogos “de la Contrarreforma”, a partir de Luis de Molina, intentarán cumplir la revolución moderna del discurso reflexivo, pero sin poner “entre paréntesis” a Dios, reconociendo la inevitabilidad de su concepto pero afirmando la posibilidad de su re-definición radical.

mismos del discurso filosófico; intento que, de una manera o de otra, tenía que pasar por una revisión de la tradición filosófica, en especial de aquella original, la de la Grecia antigua. Se trataba, sin embargo, de un recurso a los orígenes que no podía hacerse de manera directa; que debía atravesar por una crítica de la instancia administradora de esa tradición: la filosofía teológica y su formulación más acabada, la escolástica medieval.

Vista como un fenómeno de la historia de la cultura y valorada de acuerdo a la función que cumplió en ella, la filosofía teológica de la Edad Media aparece como uno de los principales factores del surgimiento de un nuevo conjunto "clásico" de cánones discursivos, el de la cultura propiamente europea. Ejecutora de la necesidad de universalizar el texto mítico judeo-cristiano, el de los dos Testamentos de la Biblia –texto que por definición estaba atado a las singularidades de una lengua y una cultura naturales–, fue sin duda una construcción autoritaria. Fomentaba, desde su altura esotérica, el ejercicio libre de la razón individual, pero al mismo tiempo guiaba a ésta para que encontrara por sí misma los límites irrebasables de su acción; fue así una especie de techo protector bajo el que se gestó lentamente todo un modo peculiar de usar la razón, toda una nueva discursividad; aquella que, modernizada de una cierta manera, habría de ser más tarde uno de los secretos de la europeización indetenible del mundo.

Mirada en sí misma, en cambio, la filosofía teológica se presenta como una creación sumamente frágil e inconsistente. Si algo la caracteriza en su constitución es el intento de llevar a cabo una combinación de dos intenciones teóricas incombinables –la filosófica, de un lado, y la teológica, de otro– y de hacerlo, además, con el fin de que una de ellas subordine a la otra: *philosophia, ancilla theologiae*. Se trata de un hecho discursivo híbrido que puede ser calificado de contradictorio en sí mismo debido a que pretende la interpenetración de dos tipos de producción de verdad completamente heterogéneos: el de la sabiduría oriental, que se alcanza a través de una hermenéutica de la revelación

(mito), y el de la sabiduría occidental, que se obtiene a través de una crítica de la misma. Pretensión que, sin el impulso histórico cultural que la sostuvo, sería en realidad doblemente absurda: la interpretación de la palabra divina no necesita por sí misma de un *logos* que verse sobre la esencia de Dios (una teo-logía); y nada es más ajeno al *logos* filosófico, que se pretende de-velador, que una doctrina en la que la verdad ya está revelada.

Entre los cánones que la yuxtaposición de la teología y la filosofía aportó a la nueva tradición “clásica” del saber europeo se encuentra uno en especial, de resonancia platónica, que nos interesa subrayar aquí; según él, el hecho de que un discurso sea adecuado en el plano gnoseológico –que sea atinado, revelador, verdadero– incluye necesariamente (o debe incluir) el que sea también, de manera inmediata, un discurso adecuado en el plano ético –que sea constructivo, conveniente, bueno. Se trata de un canon cuyo destino en la historia de la filosofía moderna resulta especialmente ilustrativo de uno de los rasgos más característicos de la totalización civilizatoria que llamamos modernidad: el humanismo, entendido como la tendencia del ser humano a inventarse una idea de sí mismo como “medida de todas las cosas”, y no sólo en el plano cuantitativo como constante proporcional de las magnitudes naturales, sino como criterio cualitativo capaz de definir la realidad misma de lo real.

El nuevo “reclamo para el pensar” que dio lugar a la aparición del discurso filosófico moderno difería radicalmente de aquel que había dado lugar a la filosofía teológica. Aquello que es motivo de la extrañeza y el asombro filosóficos, que despierta la voluntad de conocer y simultáneamente la crítica de esa misma voluntad, había dejado de estar recluido en el texto de la revelación, en el dogma, y se presentaba cada vez con mayor intensidad y frecuencia fuera de él, en fenómenos que no había captado y para los que no disponía de nombres. Ya no era la vida eclesial, cerrada sobre sí misma y de espaldas a la vida terrenal y su historia, el lugar desde donde se accedía a ese extrañamiento, sino la vida citadina, preocupada con las cosas terrenales –con sus pro-

blemas técnicos, sociales y políticos— y abierta a la historia de un mundo de la vida que se encontraba en pleno proceso de recomposición general.<sup>3</sup> La nueva figura del mundo brillaba sobre el trasfondo de un gran desvaimiento de la figura vieja. Su rasgo característico, la presencia activa e individualizada de una sujetividad voraz, dotada de una voluntad apropiativa libre, es decir, abstracta, indiscriminada e insaciable, se destacaba sobre el anquilosamiento y la debilidad de una voluntad colectiva de salvación eterna, que hacían del libre albedrío individual un simple trámite de aceptación de la miseria y el sufrimiento.

Podría llamarse *epistemologismo* al modo en que el humanismo de la civilización moderna se hace presente en el terreno del discurso filosófico. Presupuesto en la vida moderna y en la construcción que ésta hace de su mundo como “sujeto primero y auténtico”, como “fundamento sobre el que todo se constituye”,<sup>4</sup> el Hombre se afirma frente a lo otro convertido en Naturaleza, en algo que está ahí sólo en la medida en que responde al reto de su actividad apropiativa.<sup>5</sup> Reto técnico que alcanza su mayor pureza en la ciencia experimental, en el discurso que propone representaciones cuantificables de lo desconocido, es decir, imágenes cuya capacidad de hacerse de las cosas al representarlas —y de provocar por tanto seguridad y certeza en el autor de su formulación— puede ser puesta a prueba y medida como lo es la productividad de un instrumento de trabajo. Más aún que en la transformación de la cultura política, el ímpetu y la libertad de despliegue del humanismo moderno se da

<sup>3</sup> Cfr. Bernard de Groethuysen, *Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich* (1927), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972, t. 1, p. 228.

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, en *Holzwege*, Frankfurt a. M., 1957, pp. 80-81; *Die Frage nach der Technik*, en *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954, pp. 24-28.

<sup>5</sup> La naturaleza se presenta como un cúmulo de cosas dotadas de un valor de uso que lo es únicamente para la producción; de cosas que sólo existen como soporte del trabajo humano en general, de aquellas sustancias que, al valorarlas para el mercado, las establece como dotadas también de un determinado valor de uso para el disfrute.

en el desarrollo de la técnica exigida por el productivismo abstracto y en el cultivo de su quintaesencia: la ciencia como investigación, esto es, como descubrimiento, conquista y ocupación de lo otro por la imaginación cuantificante.

El secreto de toda la recomposición moderna del mundo parecía por ello concentrarse en el ejercicio de la facultad cognoscitiva del ser humano y en los resultados del mismo; era el supuesto del que partieron los fundadores, Francis Bacon y René Descartes. De las más formalizadoras a las más empáticas, las distintas modalidades del conocimiento llegaron a componer el nuevo terreno en el que lo extraño y sorprendente que aficiona a la filosofía se daba de manera privilegiada. ¿Cuánto hay de realismo y cuánto de ilusión en lo que conocemos? ¿Qué en ello es innato y qué propiamente adquirido? La preocupación por la consistencia, las variedades y los alcances del "mejor" de los conocimientos, el conocimiento científico, se presentó como la preocupación más genuina de los filósofos, y una tendencia epistemologista resultó entonces ineludible en su quehacer. Una tendencia que se volvió incluso excluyente, que intentó opacar, subordinar o eliminar las otras tendencias de la inquietud filosófica y que ha llegado a caracterizar el modo predominante de ejercicio del discurso filosófico en la época moderna.

¿Es posible, en general, sin traicionar la integridad del objeto de la inquietud filosófica, tratar de manera independiente el conjunto particular de cuestiones que atañen al entendimiento humano? En una rebeldía plenamente justificada contra la envejecida sujeción del problema de la verdad discursiva a las soluciones que los problemas del mantenimiento del orden religioso del mundo recibían desde el texto de la revelación divina, la filosofía epistemologista se inauguraba con una rotunda respuesta afirmativa a esta pregunta. El problema de la verdad (atingencia) del discurso puede y debe tratarse con independencia respecto del problema de la bondad (conveniencia) de su ejercicio –así como también respecto del problema de la belleza (vivencia) del mismo. Afirmación que implicaba, por supuesto, otra anterior, generalmente tácita: la actitud moral ante el

mando (así como el disfrute estético del mismo) no mantiene ninguna relación ontológica de interioridad o de constitución recíproca con la apropiación cognoscitiva que hacemos de él.

No todo, ni siempre lo mejor, ha sido sin embargo epistemologismo en el discurso filosófico moderno. Marginados –vencidos, desechados– otros modos de este discurso se encuentran también presentes en su historia.<sup>6</sup> El epistemologista ha sido el modo central porque ha sido *zeitgemäß*, ha caminado con la época o con lo que ha predominado en ella, el humanismo. Pero junto a él, *unzeitgemäß* o a contracorriente de la marcha del “progreso”, otras propuestas de discurso filosófico han hablado a partir de otros proyectos de construcción moderna para el mundo de la vida; proyectos que sólo llegaron a realizarse a medias o que se realizaron y fueron después rebasados por el proyecto de la modernidad capitalista actualmente establecido. A una de ellas es tal vez posible denominar “barroca”.

## 2

Resulta imposible hacer mención de un hecho humano, sea éste del remoto pasado o incluso del presente, sin legendarizarlo, sin adjudicarle una función dentro del relato de otros hechos que, junto con él, estarían componiendo un drama digno de narrarse, un “cuento real”, más o menos explícito y coherente. Por esta razón, construir el concepto histórico de ese hecho, convertirlo en un acontecimiento explicativo y explicable, es siempre únicamente algo así como recoger el cristal que una determinada clave racional de cristalización ha logrado formar a partir de la materia proteica

<sup>6</sup> Cabe advertir que las obras de los filósofos concretos o los episodios concretos de discusión y creación filosófica no se inscriben de manera total o no coinciden plenamente con uno u otro de estos modos del filosofar; por el contrario, su riqueza singular reside justamente en el hecho de que el predominio de uno de éstos –el epistemologismo, en este caso– se da en ellos como una tendencia que es el resultado de un conflicto permanente con los otros modos alternativos.

e inasible de su versión legendaria. Así sucede con ese hecho del siglo XVII europeo que consiste en el protagonismo de una cualidad dentro del mundo de la vida, la cualidad de “lo barroco”.

Un cierto modo de comportarse, de ejercer la capacidad de “dar forma” a los actos y a las cosas, de arreglar el espacio y de ordenar el tiempo parece perfeccionarse, fortalecerse y prevalecer en ciertas sociedades de esta época. Adopta diferentes configuraciones particulares de acuerdo a las tradiciones culturales de las distintas regiones, a las distintas clases sociales y a los distintos campos de la actividad humana. Se trata de un modo de estar en el mundo cuya distinción y jerarquización entre el plano “del contenido” y el plano “forma” fue juzgada por el discurso dominante como unilateral en dirección “formalista” o “retoricista”, como una desviación escandalosa del modo de hacerlo que se suponía propio de la esencia humana; como la expresión de un “mal gusto” fundamental, de un intento fracasado de comportarse “como es debido”.<sup>7</sup> Lo barroco era la nueva versión, la versión moderna, del “mal gusto”; su fracaso consistía en un exagerar –y no, como antes, en un quedarse corto– en el uso de la forma para domar el contenido. El modo de ser barroco no era propio del hombre natural, del campo, hostil al artificio, sino propio del hombre civilizado, citadino, hostil a la sencillez.

El adjetivo “barroco” sólo dejó de ser un mero vehículo de esa intención peyorativa y pasó a sustantivarse en calidad de descripción –si se quiere imprecisa e incompleta, pero de todas maneras deslindante– del espíritu largamente incomprendido de una época histórica cuando la teoría del arte lo sacó del campo de la crítica artística, donde su uso no había sido abandonado, y comenzó a emplearlo para caracterizar todo un estilo, una época estilística o un periodo de la historia del arte.<sup>8</sup> Sólo entonces apareció el problema de la defi-

<sup>7</sup> Cfr. José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Ariel, Barcelona, 1980, pp. 187-90.

<sup>8</sup> Criticada y tal vez superada en muchos aspectos, la obra de Heinrich Wölfflin –sobre todo *Renaissance und Barock* (1908) y *Kunstgeschichtliche*

nición de lo barroco. La tendencia espontánea del discurso reflexivo a la legendarización se vio enfrentada a una confusa lista de obras, documentos y supervivencias de toda clase —artísticos, literarios, del uso social e incluso de la actividad productiva— que ostentaban la fama de barrocos y que ya no se dejaban identificar como simples objetos del “mal gusto moderno”; una lista por debajo de la cual ella debía sospechar la presencia escondida de un hecho dramático que le daba sentido y se expresaba en ella.

¿En qué consiste lo barroco? Muchas han sido durante este siglo las claves de inteligibilidad que la teoría y la historia de la cultura y el arte han propuesto para construir una imagen conceptual coherente a partir del magma de hechos, cualidades, rasgos y modos considerados propios, característicos o peculiares de lo barroco. Como es usual, al proponer su principio de problematización de este panorama desbordado, todas ellas ponen primero en juego distintas perspectivas de aprehensión del mismo, las combinan de diferente manera y enfatizan alguna de ellas.<sup>9</sup> Tienen en cuenta, por ejemplo: a] la elección que hace de una propuesta de donación de forma dentro de las muchas que ponen en juego el sistema de formas que prevalece tradicionalmente; b] la elección que hace de una figura particular para el “sistema de las artes”, para la amplitud, la consistencia y la jerarquización que éste implica; c] el tipo de relación que establece entre los contenidos lingüísticos y las formas no lingüísticas; d] el tipo de relación que establece con la densidad mítica del lenguaje y con la densidad ritual de la acción; etcétera.

*Grundbegriffe* (1915)— no deja de ofrecer la descripción más sistemática y de ser por tanto la teoría de referencia indispensable de todo tratamiento de lo barroco en el arte.

<sup>9</sup> Corrado Ricci (1911), Heinrich Wölfflin (1908 y 1915), Benedetto Croce (1929), Werner Weissbach (1921), Eugenio D'Ors (1923), Henri Focillon (1936), Emile Mâle (1951), Luciano Anceschi (1959), Víctor Tapié (1957), Helmut Hatzfeld (1927-72), José Lezama L. (1957), José Antonio Maravall (1975), Santiago Sebastián (1981) son los autores más representativos de las distintas aproximaciones al fenómeno de lo barroco.

Para sostener la idea que proponemos en este trabajo resulta conveniente mirar hacia lo barroco tal como se presenta en la primera de estas perspectivas de problematización.

La asociación entre ética protestante y capitalismo, sumada a la convicción de que es imposible una modernidad que no sea capitalista, ha llevado a la idea de que la única forma imaginable de poner un orden en el revolucionamiento moderno de las fuerzas productivas de la sociedad humana es la que viene dictada por la “ética protestante”.<sup>10</sup> Sin embargo, un examen más atento de la historia del capitalismo, de aquello respecto de lo cual la ética protestante revela ser más realista, más adecuada o acorde, muestra que éste ha sido susceptible de otras aceptaciones y otros acuerdos, sin duda menos realista, pero no menos reales.

La forma objetiva del mundo moderno, la que debe ser asumida incluidamente en términos prácticos por todos aquellos que aceptan vivir en referencia a ella, se encuentra dominada por la presencia de la realidad o el hecho capitalista; es decir, en última instancia, por la presencia de un conflicto permanente entre las tendencias contrapuestas de dos dinámicas simultáneas, constitutivas de la vida social: la de ésta en tanto que es un proceso de trabajo y de disfrute en torno a valores de uso, por un lado, y la de la reproducción de su riqueza, en tanto que es un proceso de “valorización del valor abstracto” o acumulación de capital, por otro; conflicto en el que, de manera permanente, la primera se sacrifica a la segunda y se somete a ella. Se trata de un hecho inevitable, que debe ser integrado en la construcción del mundo de la vida, en el *ethos* o comportamiento espontáneo que asegura la armonía usual de la existencia cotidiana, y que es integrado, efectivamente, pero no de una sola manera, sino de varias.

A la manera más realista de asumir como “natural” el

<sup>10</sup> Es la idea que subyace en la famosa obra de Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, y que prevalece en la mayoría de las obras que tratan la “cultura del capitalismo”.

hecho capitalista (la que inspira la ética protestante), que considera que la vida del valor de uso está plenamente representada por la vida del valor capitalista, que reconoce una eficacia y una bondad insuperables en la conjunción de ambas y afirma la imposibilidad de un mundo alternativo, se oponen otras –como pueden ser la manera clásica o la romántica–, entre las que conviene destacar aquí, justamente, la manera barroca. El arte barroco puede prestarle su nombre porque, como él –que acepta la incuestionabilidad del canon formal, pero lo emplea de tal manera que, al despertar el gesto petrificado en él, revitaliza el conflicto salvado por esa incuestionabilidad–, ella también es una “aceptación de la vida hasta en la muerte”.<sup>11</sup> Es una estrategia de afirmación de la corporeidad del valor de uso que parte del reconocimiento de la misma como sacrificada para –invirtiendo como bueno el “lado malo” por el que avanza la historia– hacer de los restos del sacrificio el material de una nueva corporeidad.

Es decir, como una voluntad de forma atrapada entre dos tendencias contrapuestas –la del desencanto respecto del conjunto de las posibilidades clásicas, es decir, “naturales” o espontáneas, de dar forma a la vida y la de la afirmación del mismo como insuperable– y empeñada en el esfuerzo trágico, incluso absurdo, de conciliarlas mediante un replanteamiento de ese conjunto como diferente y sin embargo idéntico a sí mismo. Lo barroco parte de la necesidad de la transgresión como síntesis del rechazo y la fidelidad al modo tradicional de tratar las cosas como material conformable; pero mientras su hermano gemelo, el manierismo, hace de la fidelidad un pretexto del rechazo, él en cambio hace de éste un instrumento de la fidelidad. El comportamiento barroco se desdobra, en verdad, en dos pasos diferentes, de sentido contrario, pero simultáneos.

<sup>11</sup> Este rasgo, que coincide con la definición que Georges Bataille da del erotismo (*L'erotisme*, Minuit, París, 1957, p. 19), conecta la actitud barroca con una afirmación constitutiva de lo humano en medio de “lo otro”.

Los innumerables métodos y procedimientos que se inventa para llevar las formas creadas por él a un estado de intensa fibrilación –los mismos que producen aquella apariencia “bizarre” (ornamentalista, exagerada y absorbente) que lo distingue– están encaminados a despertar en los cánones clásicos, que él tiene por absolutos, una dramaticidad originaria que sospecha dormida en ellos. Desesperado ante el agotamiento de la única fuente posible de sentido objetivo, la somete a una serie de pruebas o tentaciones destinadas a restaurar en ella una vitalidad sin la cual la suya propia carecería de sustento. Sin embargo, al mismo tiempo, la introducción de una modificación significativa, de un sesgo propio, que él hace ineludiblemente al despertar la dramaticidad clásica, tiene ella misma una dramaticidad propia, que no es derivada y que incluso es tal vez la única que existe realmente.<sup>12</sup> Por esta razón, el comportamiento barroco parte de la desesperación y termina en el vértigo: en la experiencia de que la plenitud que buscaba para sacar de ella su riqueza no se llena de otra cosa que de los frutos de su propio vacío.

Combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad, de respeto al ser y conato nadificante, el comportamiento barroco encierra una reafirmación del fundamento de toda la consistencia del mundo, pero una reafirmación que, paradójicamente, al cumplirse, se descubre fundante de ese fundamento, es decir, fundada y sin embargo confirmada en su propia inconsistencia. Descrito de esta manera, el comportamiento barroco que se muestra en la actitud de una voluntad de forma artística respecto del universo de formas estéticas establecido resulta homólogo del *ethos* que caracteriza uno de los distintos tipos de modernidad que se han presentado históricamente.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Cfr. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972, p. 100.

<sup>13</sup> Cfr. B. Echeverría, “Modernidad y capitalismo”, en *Review*, Braudel Center, Birmingham, 1993.

La actitud barroca se hace presente en el discurso filosófico moderno a partir de la tradición de aquella teología especial que fue alentada por la Compañía de Jesús durante los dos siglos (1650-1850) en que se empeñó en restaurar –en contra de los efectos de la Reforma religiosa en el norte de Europa– la vigencia central de la Iglesia Católica como medio de socialización y como entidad política.

La Compañía de Jesús partía de un reconocimiento de lo evidente. La capacidad de la actividad moral-religiosa de instaurar la socialidad de las comunidades reales había disminuido sustancialmente: la fuerza de sintetización o de religamiento de los individuos sociales había abandonado el templo y salido al mercado, el mismo que se orientaba ya por la valorización capitalista del valor económico. El ejercicio del libre albedrío de los individuos sociales en la conducción de su vida –organizado tradicionalmente por la Iglesia apostólica sobre la base de una articulación metonímica con Dios– había dejado de ser un espacio de indecisión, y por tanto de constitución, en el que estuviera en juego el otorgamiento de la gracia divina y junto con él el orden político de la vida social.<sup>14</sup> Nuevos agentes de un nuevo mundo descubrían en sí mismos una voluntad apropiativa ilimitada y la volcaban sobre el mundo terrenal en pleno desentendimiento de esa dimensión del libre albedrío. Creían comprobar en la buena fortuna del hombre de empresa que la administración de la gracia divina estaba ya decidida (predestinada) de una vez por todas y transformaban el libre albedrío –aligerándolo del peso ontológico que lo agobiaba y le restringía sus posibilidades de elección– en mero atributo de esa voluntad de apropiación, encauzada en la búsqueda pragmática de sus destinos puramente individuales.

La utopía de una modernidad católica, defendida desde el Concilio de Trento por los seguidores de Ignacio de Loyola

<sup>14</sup> Bernhard de Groethuysen, op. cit., t. II, p. 154.

la, pretendió, hasta su fracaso definitivo en el Siglo de las Luces (o de la Revolución Industrial), oponer a la marcha caótica e injusta de la vida social moderna –dinamizada por el progreso en la producción y la circulación de los bienes– la acción de un sujeto capaz de interiorizarse en esa marcha, de dotarla de sentido y de guiarla hacia el bien: la Iglesia. Sujeto que, por su parte, sólo podía ser tal efectivamente si se reafirmaba en su propia necesidad y reconquistaba su propio carácter, el de mediador de la gracia divina. La *propaganda fide* de la Compañía de Jesús no se encaminaba solamente en el sentido de la expansión de la Iglesia en el mundo social, sino, sobre todo, en el sentido de una refundación y una reactualización de sí misma, es decir, de su identificación con Dios como presencia efectiva de lo sobrenatural en su pacto con la comunidad humana.

La idea planteada por Luis de Molina y retomada a su manera por Francisco Suárez –calificada de herética por ortodoxos y protestantes– de que hay una *scientia media* en Dios, la que conoce el mundo en estado de infinidad de probabilidades pero que no es suficiente para determinar su efectuación, se encaminaba a defender la razón de ser de la Iglesia insistiendo en aquello que le da su función: la presencia del libre albedrío en el ser humano y su intervención activa en el otorgamiento de la gracia divina.<sup>15</sup> En efecto, la

<sup>15</sup> El propio Molina, en un resumen del famoso artículo 13 de la cuestión XIV de su *Concordia...*, expone así su idea: “*Triplex est scientia in Deo, libera scilicet ut qua scivit creaturas futuras, quae ut potuerunt non esse, quia id pendens a libera Dei voluntate fuit, ita potuit non esse in Deo ea scientia, quia sinon voluisset eas condere, id non scivisset, sed contrarium, aut contradictorium. Scientia item media inter liberam et mere naturalem, qua novit quid per quocumque liberum arbitrium a se creabile sub quacumque rerum circumstantia esset futurum, ex hypotesi quod illud creare vellet illud collocare, sciturus contrarium, si contrarium ex eadem hypotesi, ut posset, fuisset futurum. Et mere naturalis, quam nullus in Deo negat, qua scivit complexiones omnes necessarias omnino, ut hominem esse animal, triangula habere tres angulos egales duobus rectis, et alias similes: ut autem eiusmodi complexiones non possut aliter sese habere, sic Deus de illis nec scivit, nec potuit aliud scire, quam re ipsa scit*” (*De Justitia et Jure tractatus*, Venecia, 1611).

gracia divina sólo podrá requerir una entidad histórica concreta de mediación en el caso de que ella misma esté aún en juego y no sea ya una predestinación o un destino; sólo que se encuentre aún en proceso de darse o constituirse y deje por lo tanto al individuo humano la capacidad de asumirla libremente. Si la Creación estuviera ya terminada, y por tanto el sentido y el valor de toda acción individual se encontraran determinados de una vez por todas; si hubiera predestinación, sólo habría Dios en tanto que Obra de Dios y no en tanto que Dios en acto, y la Iglesia resultaría superflua.<sup>16</sup>

Tal vez en ninguna obra del discurso filosófico moderno la actitud barroca se pone de manifiesto con mayor intensidad que en la de Leibniz.<sup>17</sup> Es una actitud que toma forma a partir de la vía abierta por la teología de la Compañía de Jesús hacia lo que podría llamarse una revitalización del maniqueísmo originario que constituye la estructura dramática profunda del mito judeo-cristiano.

La teología de los jesuitas rompe con la paz de esa secuencia establecida por la doctrina medieval, de acuerdo a la cual Dios (la sustancia luminosa, buena) ha vencido sobre el Diablo (la sustancia oscura, mala), que se habría introducido en su Creación a través del pecado humano, y lo mantiene alejado de ella gracias al sacrificio de Cristo. Despierta la virulencia del conflicto que ella esconde: el Diablo estaría aún en proceso de ser vencido, no habría dejado de estar activo, seguiría siendo sujeto –podría invertir el sentido de la Creación–; por ello, el ser humano puede todavía decidir entre él y Dios, y sólo al decidir por este último valida en verdad el sacrificio de Cristo. La redención sería una empresa que

<sup>16</sup> Cfr. Georges Friedmann, *Leibniz et Spinoza*, Gallimard, París, 1962, p. 260.

<sup>17</sup> Gilles Deleuze defiende esta idea en su penetrante ensayo *Le pli. Leibniz et le baroque*, Minuit, París, 1988. Estas páginas indican una manera de completar la aproximación que interpreta la predilección del barroco berniniano por la forma del pliegue y la conecta con la teoría de las mónadas y la armonía universal mediante otra que ve la actitud implícita en la voluntad de forma del barroco como una actitud compartida por el filosofar de Leibniz.

está por triunfar, pero que todavía no lo ha hecho; una empresa en la que el individuo humano puede intervenir.

Leibniz pertenece a la tradición marginal del discurso filosófico moderno, aquella que no cree suficiente un abandono de la filosofía teológica que no sea capaz de superar la interpenetración de lo moral y lo gnoseológico que hay en ella, y se contente con desconocer tal interpenetración y cultivar por separado alguno de los dos elementos (o los dos).<sup>18</sup> Lo característico de su pensamiento está justamente en aquello que, desde el modo epistemologista del filosofar, se ha visto como una debilidad accesoria del mismo, en algo que sería una incapacidad de dar el último paso en la ruptura definitiva con la problemática pre-moderna del discurso filosófico, de echar por la borda el lastre teológico y atenerse a la imagen de lo real propuesta por el saber científico moderno.

Leibniz intenta conciliar la explicación “por la causalidad de la esencia” y la explicación “por la razón moral”. Según él, la pretensión de existir, la tendencia a actualizarse es propia de todas y cada una de las innumerables mónadas o sustancias simples a las que el entendimiento puede reducir la consistencia del mundo. Sin embargo, no todas las sustancias son “composibles” con cualquier otra –no todos los posibles lógicos son compatibles entre sí–: algunas “s’entremêchent”. Hecho que las reduce a la impotencia, las vuelve incapaces de actualizarse por sí mismas y las condenaría, en principio, a permanecer para siempre como simples posibles. Es necesario un “mecanismo metafísico” que, de entre todas las series o armonías que pueden dar un orden a las sustancias simples, esté seleccionando una que es la única real. Un mecanismo que tiene que obedecer a un “racionnalismo moral” y que no puede ser otro que la bondad divina, la decisión divina de crear.<sup>19</sup> “La incomposibilidad de las esencias vuelve necesaria una elección inteligente. La causalidad lógica toma la forma de un determinismo moral.”<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Cfr. Georges Friedmann, op. cit., p. 219.

<sup>19</sup> Gottfried W. Leibniz, *La Monadologie*, n. 53, en: *Essais de Théodicée*, Aubier, París, 1962, p. 499.

<sup>20</sup> Jacques Jalabert, “Introduction”, en: G. W. Leibniz, op. cit., p. 17.

Leibniz insiste en el canon de la filosofía teológica que confunde lo verdadero (o revelador) con lo bueno (o conveniente). Pero la ontologización de lo ético o eticización de lo ontológico que está implícita en el planteamiento anterior no se reduce simplemente a reformular ese canon para ponerlo al día. Es el resultado de un monumental trabajo de *swinging* barroco en el universo de los conceptos tradicionales; un volver obsesivo sobre todos los temas de la filosofía teológica con la intención de despertar en ellos su núcleo problemático: la voluntad de combinar la definición (greco-romana) del ser de los entes como presencia espontánea con la (judeo-cristiana) que lo concibe como presencia provocada; de juntar la teoría filosófica con la sabiduría hermenéutica; de llegar incluso a unificar un tipo de discurso que prefiere confiar en el habla –en el uso del código y en la mitopóiesis– con otro que confía más en la lengua –en el código y en su coraza de mitos.

No sólo descifrar sino descubrir la totalidad de lo real como Creación: ésta es la pretensión “clásica” del discurso filosófico desarrollado en la Edad Media del occidente europeo. Es la pretensión que Leibniz replantea al revolucionar la filosofía teológica para convertirla en una “teodicea”, en un alegato en la “causa de Dios”, destinado a defenderlo a través del examen de su obra. Se trata de una revolución paradójica, en la que la actitud barroca se delinea con claridad: una destrucción hecha para reconstruir lo que destruye, y no para sustituirlo. Un proceso que alcanza su punto culminante en la puesta en crisis de esa pretensión “clásica” y que implica, por lo tanto, una revitalización del conflicto entre la duda y el descreimiento, entre el convencimiento y la fe. Que trae consigo también el vértigo de una experiencia en la que el acto de perder la fe y el de recobrarla parecen ser uno solo.

Explicar es dar la razón suficiente de la presencia de una cosa, sin caer en contradicción. Pero basta reconocer que cada cosa es singular, es única e irrepetible, para verse obligado a dar un paso más en esta definición del explicar. Explicar debe consistir no en decir por qué algo existe en

lugar de otra cosa que podría remplazarla, sino “por qué algo existe en vez de [o antes que] nada” (*cur aliquid potius existat quam nihil*).<sup>21</sup> Explicar una cosa a la que nada puede sustituir es dar la razón de ser de su singularidad cualitativa. Llevada a su extremo, practicada con radicalidad, esta definición de la esencia del conocimiento humano, que parece obedecer a necesidades puramente operativas, llega a topar con un límite ontológico. El mundo real y su historia, lo mismo que cada persona real y su vida, es, en su totalidad cualitativa, único e irrepetible. ¿Cuál es la razón de ser de su singularidad? ¿Por qué es él y no más bien nada? ¿Cuál es, en general, la razón de que lo que es, tal como es, sea?

Que lo que hay sea un *plus* del “algo” de una sustancia o que sea un *minus* de su “nada” debería ser, en principio, indiferente para su percepción. No obstante, así como el reconocimiento por el ojo humano de la representación fotográfica de un objeto sólo es tal cuando ella está en positivo (“revelada”) y es en cambio desconocimiento cuando está en negativo, así también la percepción de lo cualitativo sólo es tal cuando lleva, ella misma, un sentido o tendencia positivo, una preferencia fundamental por el “algo”; cuando, para ella, la “nada” sólo es concebible como una disminución, una falta o un “desfallecimiento” del “algo”. Como dice Heidegger,<sup>22</sup> en Leibniz encontramos, *avant la lettre*, una “crítica de la razón pura”. Según ella, la actitud afirmativa, la aceptación que asume el hecho de que lo que es sea es la principal o fundamental condición de posibilidad a priori del conocimiento humano. La existencia misma del discurso requiere del optimismo. El optimismo, es decir, la “complicidad” con aquella voluntad casual o infundada que está decidiéndose espontáneamente por el ser y contra la nada: la “complicidad” con Dios –“Razón universal y Bien supremo”.

Leibniz nunca afirmó, como le gustaba decir –en burla– a

<sup>21</sup> “Philosophische Abhandlungen”, VIII, en: H. v. C. J. Gerhardt, *Die philosophische Schriften von G. W. Leibniz*, t. VII, Berlín, 1890, p. 289.

<sup>22</sup> Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund...*, cit., p. 124.

Voltaire, que “tout allait au mieux” en el “meilleur des mondes possibles”.<sup>23</sup> Su optimismo es relativo. El mal metafísico forma parte de la creación, porque la imperfección, la negatividad, la falta de existencia se encuentra en todos los posibles.<sup>24</sup> De nuestro mundo puede decirse que “es el menos imperfecto de los mundos posibles” porque al menos existe.<sup>25</sup> Pero, sobre todo, su optimismo reside en la afirmación de que la singularidad del mundo real está en proceso de configurarse y que esto acontece a través de una elección dentro de un campo abierto de posibilidades de sí misma. Podemos saber –se diría a partir de ella–, si suponemos la existencia de Dios (y su bondad), que este mundo es el mejor, pero también, si prescindimos de esa suposición, que al menos no es el único posible. Su “optimismo” invita a percibir lo dado como pudiendo no estarlo, como reductible a un estadio anterior de su presencia; a vivir lo real sólo como posible: como un posible entre otros.

\*

“Combien l’optimisme de Leibniz est étrange”,<sup>26</sup> escribe Deleuze. Extraña modernidad, diríamos, aquella utópica desde la que habla. El intento de Leibniz, pensamiento y ejemplo, muestra al discurso crítico un modo de salir de la asfixia a la que le condena la aceptación del carácter insustituible de la modernidad establecida. La suya fue una modernidad que se quedó en el camino pero que nos ilustra acerca de que la que está ahí, la “realmente existente”, no fue en el pasado la única posible, ni lo es en el presente.

<sup>23</sup> Voltaire, entrada: “Bien (tout est)”, *Dictionnaire philosophique*. Flammarion, París, 1929, p. 54.

<sup>24</sup> Cfr. Gottfried W. Leibniz, *Von dem Verhängnisse*, en: *Haupschriften zur Grundlegung der Philosophie*, F. Meiner, Hamburgo, 1966, p. 133: “Zwar wir hätten es lieber, wenn auch kein Schein des Bösen überbliebe und die Sachen so gebessert wären...”

<sup>25</sup> Gottfried W. Leibniz, *Essais de Théodicée*, cit., parte II, 226, p. 264.

<sup>26</sup> Gilles Deleuze, op. cit., p. 92.

# Lo barroco en la historia de la cultura

# LA CONDICIÓN MODERNA DE LA CULTURA

## 1. El siglo barroco

*sæculum corruptissimum*

Cornelius Otto Jansen

### *El enigma del siglo XVII*

Prefigurado muchas veces en épocas anteriores a la de su auge en la historia occidental, vigente de muchas maneras desde entonces hasta los tiempos actuales, propuesto incluso en calidad de modelo alternativo en la crisis actual de la cultura moderna, un “paradigma barroco” del comportamiento humano, un modo barroco de construir el mundo y de vivirlo, parece imponerse al historiador de la cultura como un “tipo de humanidad” sin el cual el panorama de lo humano quedaría sustancialmente empobrecido.

El siglo XVII fue el siglo del “paradigma barroco”; no sólo porque, en competencia con los otros paradigmas culturales alternativos de la época, mostró la mayor capacidad de sintetizar el conjunto del comportamiento social, sino porque el propio modo barroco de estar en el mundo alcanzó en él su plenitud. Son cada vez más numerosas las narraciones históricas que permiten apreciar la amplitud y la penetración determinantes de ese paradigma de comportamiento en las más variadas actividades de la vida social de ese siglo. Se trata de una serie muy variada de obras que configura toda una corriente de investigación dirigida a alcanzar, como dice Rosario Villari, en su *El hombre barroco*,<sup>1</sup> “un pro-

<sup>1</sup> Distintos hombres y mujeres de la época son retratados y tratados allí como otros tantos modelos que encarnan algunas de las principales actividades propias de esa vida: puede verse al Artista frente al Secretario y al Financiero, al Gobernante al lado del Soldado y el Misionero, al Científico

fundo cambio del juicio histórico sobre el siglo XVII". Un cambio que intenta antes que nada vencer la tradicional claudicación interpretativa ante la complejidad de los fenómenos que caen dentro de sus límites temporales; claudicación que llevaba a detenerse ante una imagen impenetrable de este siglo como un "nudo enmarañado de tendencias diversas", enemigas las unas de las otras o, como escribe Egon Friedell, hablando de la Guerra de los Treinta Años, "que no permite comprender por qué comenzó, por qué terminó ni, en general, por qué pudo existir".<sup>2</sup>

El primer obstáculo que esta revisión debe vencer es la imagen que el propio siglo XVII dejó de sí mismo a la posteridad. Se trata de una imagen elaborada por quienes podían hacerlo para no aceptarlo cuando llegó, movidos por la añoranza de un pasado reciente, que parecía "de oro", y para alejarse con vergüenza de él cuando pasó, inspirados por la autosuficiencia de los nuevos tiempos. Una imagen inequívocamente condenatoria y, sobre todo, una imagen uniforme y sin fisuras: "siglo de hierro, *mundus furiosus*, tiempo de miserias y crímenes, tumultos y agitaciones, opresiones e intrigas; edad de desorden y destrucción, de ostentaciones y oprobios, de veleidades desorbitadas y derrumbamiento de jerarquías; en resumen, época de conflictos históricamente improductivos, en la cual, 'los hombres, convertidos en lobos, se devoran entre sí'".<sup>3</sup> Romper el monolitismo de esta imagen, verla a ella misma como el síntoma engañoso de un estado de cosas completamente diferente, que pretende negarse a sí mismo para no resultar incómodo a la historia establecida –de una realidad denegada que no consiste en un

cojunto al Rebelde y bajo el Burgués, al Predicador entre la Religiosa y la Bruja. Galería representativa que, si bien puede considerarse incompleta, sobre todo por la ausencia de los tipos de personajes barrocos problematizados por el neobarroquismo latinoamericano, viene a enriquecer la que elaboró Casimir von Chledowski en *Die Menschen des Barock*, setenta y cinco años atrás.

<sup>2</sup> Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Beck'sche, Munich, 1927-31, t. I, p. 3.

<sup>3</sup> Rosario Villari, "L'uomo barocco", en *L'uomo barocco*, Roma-Bari, pp. 13-14.

caos simple, unitario y absurdo, sino que es por el contrario compleja, variada y coherente en su conflicto—, éste sería el reto al que las nuevas visiones del siglo XVII parecen responder. El aspecto peculiar de la conflictividad que caracteriza el acontecer de esta época tiende a verse cada vez más como el resultado de “la presencia de actitudes aparentemente incompatibles o evidentemente contradictorias en el seno de un mismo sujeto”, que deben ser reconocidas e interpretadas. La convivencia esquizoide de tradicionalismo y búsqueda de novedades, de conservadurismo y rebelión, de amor a la verdad y culto al disimulo, de cordura y locura, de sensualidad y misticismo, de superstición y racionalidad, de austерidad y ostentación, de consolidación del derecho natural y exaltación del poder absoluto, “es un fenómeno del cual cabe hallar innumerables ejemplos en la cultura y en la realidad del mundo barroco”. Es un siglo que —a diferencia del que lo precedió y del que lo seguirá— deja que los conjuntos se disgreguen, que las diferentes tendencias que se generan en él se enfrenten unas con otras, y, al mismo tiempo, protege las totalidades, reacopla y reconcilia entre sí las fuerzas centrífugas que amenazan con destruirlas. Ahondar “en el misterio de esta contradicción estructural e interna” sería así el punto central y decisivo de una nueva visión del siglo XVII, renovada en el sentido crítico.

### *La transición en suspenso*

En la historia vivida como progreso, la evanescencia del presente, su carácter efímero, pasajero, es percibida bajo la forma de transición, es decir, como un conflicto que se entabla entre lo viejo —en decadencia pero dominante— y lo nuevo —emergente pero sometido— y que está siempre en proceso de resolverse en favor de lo nuevo.

Hablar de transición implica sin embargo echar sobre la realidad social una mirada analítica que la capta desde una perspectiva muy especial. Lo primero que se hace es distinguir lo que ella tiene o lo que en ella hay de proyecto en realización, de intención objetivada, es decir, de diseño preten-

dido, de orden o forma ideal efectivamente alcanzable, y confrontarlo con lo que ella tiene o lo que en ella hay de contradicción “en bruto”, de conflicto “salvaje”, de sustancia caótica o “informe”. Se piensa, además, que la vitalidad de este mundo social proviene de su lucha contra el desencuentro, contra la discrepancia o el desacuerdo que prevalece entre este segundo aspecto suyo, el de una fuerza material o materia prima problemática que necesita ser civilizada, y el primero, el que pretende precisamente resolverla, reordenarla y reconformarla mediante su gravitación institucional –discrepancia o desacuerdo que puede tener diferente intensidad y diferentes formas y que puede llegar al grado de un conflicto contradictorio insalvable. Sólo vista de esta manera, la historia de una sociedad muestra que puede pasar por ciertos momentos especiales a los que conviene llamar con propiedad períodos de transición.

Durante determinados tiempos privilegiados, a los que hacemos bien en llamar “clásicos”, el conjunto de las “pulsiones” en la realidad social, la disparidad “polimorfa” de los brotes de todo lo que ella quisiera ser, llega en verdad a armonizarse con el ideal efectivo de autorreconocimiento que ella intenta materializar en la práctica. En otros momentos esta coincidencia no se alcanza: sea porque el balbuceo inarticulado de las pulsiones, de la “sustancia social”, es excesivamente simple aún y, desbordado por la complejidad del diseño ideal, se ofrece a éste como un terreno dócil, abierto a su expansión, o sea, por el contrario, porque la acción conformadora de ese diseño ideal se ha vuelto insuficiente, demasiado débil o torpe en comparación con las exigencias que se han desarrollado en dicha “sustancia”. Cuando la forma ideal está en proceso de expansión y consolidación institucional sobre el conjunto de las pulsiones es cuando se suele hablar de un periodo de ascenso histórico; la gravitación institucional no sólo pone orden en el juego de fuerzas espontáneo sino que es capaz de fomentar el surgimiento de fuerzas nuevas, afines de entrada con ella. Cuando, por el contrario, la densidad conflictiva de la realidad social llega a rebasar la capacidad que tienen las institu-

ciones vigentes de ofrecerle soluciones, se habla en cambio de un periodo de decadencia histórica; la “materia social” no sólo desborda la capacidad integradora de la forma establecida sino que genera otros órdenes y otras “legalidades” incipientes, que vienen a ocupar los vacíos de vigencia dejados por ella.<sup>4</sup>

Por lo demás, sólo en ciertos casos la etapa final de una historia en decadencia puede reclamar para sí el nombre de “época de transición”. En aquellos casos en los que es una etapa que no desemboca, como sucede tantas veces, en la desaparición de la sociedad que la experimenta. Es decir, cuando los nuevos órdenes y las nuevas “legalidades” se estructuran con la coherencia interna de un proyecto institucional alternativo para el nuevo estado de cosas de la sustancia social y cuando, por lo tanto, el ocaso de la forma social establecida coincide y se acopla con la etapa inicial del periodo de ascenso de una nueva forma histórica. Cuando la casualidad arma uno de esos juegos fascinantes de continuidad de lo discontinuo, de simultaneidad de lo disimultáneo, de reconocimiento en el desconocimiento –que retan a la

<sup>4</sup> Se puede tomar por ejemplo la forma de asentamiento social urbano que conocemos como Gran Ciudad. Se trata de una forma que se esboza espontáneamente como la solución ideal para el complejo modo de convivencia social que se genera en la modernidad capitalista de corte europeo noroccidental. Es, primero, hasta el último cuarto del siglo XIX, un esbozo de construcción de espacio citadino, un horizonte de posibilidades que rebasa e impone sus exigencias sobre las pulsiones de urbanidad disponibles en los asentamientos citadinos donde se desarrolla esta modernidad. Sólo después, en el período que va hasta la segunda guerra mundial, la Gran Ciudad es esa forma “clásica” de asentamiento humano cuya solución para el conflicto entre lo privado y lo público fascinó y torturó a Benjamin, esa forma de aglomeración espacial en la que el esbozo o diseño de una convivencia citadina coincide plenamente con el “material” de vida urbana al que configura. Después, ya desde finales de los años cincuenta, la forma del espacio vital que se conoció como Gran Ciudad entra en un acelerado proceso de decadencia; las pulsiones posmodernas de urbanidad la desbordan, hacen mofa de ella, la deforman o destruyen, aunque ellas mismas no alcancen hasta el día de hoy a proponer una forma alternativa a la “necesidad de ciudad” del ser humano civilizado.

capacidad interpretativa del historiador-, en los que dos historias que ni siquiera se perciben mutuamente comparten no obstante un “mismo” escenario e incluso unos “mismos” actores.

Nada parece emparentar más fuertemente a nuestro corto siglo XX (1914-1989) con el largo siglo XVII que la presencia en ambos de un fenómeno histórico sumamente particular: la actualidad de un proceso de transición perfectamente maduro, se diría, incluso, sobremadurado, que se mantiene sin embargo detenido, pasmado, encerrado en un círculo del que no encuentra la manera de salir.

La magnitud del ímpetu revolucionario que la recomposición capitalista de la vida económica había encendido en la sustancia social no se hacía aún presente en su plenitud durante el siglo XVII; la nueva sociedad basada en la producción de la riqueza como plusvalor explotado a los asalariados mediante la gran industria era una sociedad todavía en ciernes, que sólo más tarde, y en Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XVIII, con la Revolución Industrial, comenzaría a mostrar su perfil definido. Por su parte, los recursos institucionales de la forma social establecida, la de la comunidad jerarquizada, pre-liberal o pre-mercantil, estaban aún lejos de su agotamiento: la republicanización del estado nacional en su papel de socializador de los individuos sólo alcanzará a imponerse en el siglo XIX.<sup>5</sup> En estas circunstan-

<sup>5</sup> La forma social establecida, representada por el estado nacional monárquico, se sustentaba en la vitalidad de la economía dominada por el capital mercantil y el capital dinerario. La nueva forma venía junto con el ascenso del capital productivo (primero manufacturero y después industrial) en la vida económica. El paso de esa doble “figura antediluviana del capital” a la figura propiamente moderna, la productiva, no es un paso continuo y gradual; los “capitalismos” que resultan de la una y la otra son incompatibles entre sí. Es un paso que implica por el contrario una ruptura y una “toma de decisión” que la vida económica del siglo XVII no llega a realizar. La incursión del capitalismo en el terreno del proceso productivo, “que le es extraño por naturaleza”, según Braudel, o que es “por fin su lugar adecuado”, según Marx, es la necesidad histórica que el siglo XVII pretende trascender. Escrito dentro de la perspectiva de la “larga duración”, el libro *La civilisation de l'Europe classique*, de Pierre Chaunu (Ar-

cias, desafiada por el fracaso de sus mecanismos de represión y aniquilamiento, y ante el crecimiento de la sustancia social y su rebeldía, la forma tradicional institucionalizada despliega una amplia serie de recursos destinados a recuperar la iniciativa histórica: amplía su capacidad integradora y diversifica su estrategia de elaboración de los conflictos. Sin embargo, lejos de contentar a la sustancia y de quebrar así su impulso, lo único que logra es fortalecerlo más y multiplicar sus manifestaciones. Y lo mismo sucede en el lado de la sustancia social: incapaz de derrocar a la antigua forma y de sustituirla con una actualización institucional de la nueva que ella trae consigo, elige la estrategia de ignorarla y desconocerla en la práctica, de usar las instituciones establecidas adjudicándoles un *telos* ajeno, propio de ella. No obstante, lejos de rebasar la forma establecida y así vencerla, lo único que provoca es que ésta amplíe aún más su presencia y endurezca su poder. Se trata de un empate que obliga a un *tour de force* colosal y rebuscado por parte de lo tradicional y a un despliegue de creatividad y productividad igualmente gigantesco y diversificado por parte de lo nuevo.

Aparece de esta manera una especie de solución contracálica para el conflicto entre la sustancia y la forma –una solución no dirigida a la resolución y superación del mismo sino a su mantenimiento y reproducción–, y se establece así el fenómeno paradójico de una paz dentro de la guerra, de una armonía dentro de la disarmonía, en la que los contrincantes, en lugar de aniquilarse entre sí, se fortalecen mutuamente. En esta peculiar transición histórica, que gira obstruyéndose a sí misma en un círculo vicioso, el acto de transitar se prolonga tanto en el tiempo que llega –en paradoja ejemplar– a adoptar el status de su contrario: la permanencia.<sup>6</sup>

thaud, París, 1966), sigue ofreciendo, a mi ver, el panorama más completo y sugerente del siglo XVII europeo.

<sup>6</sup> De ahí la dificultad que el siglo XVII ofrece a la periodización. Como siglo de la transición detenida se hace presente de manera sumamente desigual en el plano geográfico: largo y decisivo en la Europa del sur y su reedición americana, es en cambio corto y casi prescindible en la Europa

Dos protagonistas se disputan así el cuerpo social y el escenario histórico en el siglo XVII. Son los personajes centrales de dos dramas que se ignoran mutuamente –el primero, el que termina, que se encuentra más a sus anchas en el registro de la historia político-religiosa; el segundo, el que comienza, que se desenvuelve mejor en el de la historia económico-política. Rige entre ellos un pacto de no agresión primaria, pues se saben, cada uno por su lado, faltos de fuerza para eliminar definitivamente al otro; pacto a partir del cual se malentienden y desencuentran sistemáticamente en sus esfuerzos por servirse y aprovecharse el uno del otro. Se genera entonces en el aparato institucional un singular contubernio de las dos legalidades paralelas, que provienen, la una, de la forma tradicional que se impone sobre la vida social y, la otra, de la forma revolucionaria que surge de esa misma vida. Se trata de una peculiar especie de dominio compartido, un reparto sordamente disputado entre las dos –difuso, impreciso, siempre cambiante– lo mismo de territorios en el cuerpo social que de episodios en la marcha de su vida; es una colaboración en negativo entre sus dos órdenes de vigencia; una coincidencia de ambas en la regulación alternada de una misma función.

No es de extrañar, entonces, que el mundo de la vida durante el siglo XVII se halle penetrado de arriba abajo y en toda su extensión, desde los hechos más decisivos y evidentes hasta los más insignificantes y recónditos, por el “paradigma barroco”, por esta pauta de comportamiento que se muestra en el movimiento global de la época y en el de sus protagonistas de “larga duración”.<sup>7</sup>

Pero hablar del “barroquismo” y de su configuración paradigmática durante el siglo XVII, y hacerlo dentro de una historia abordada como historia de la cultura, exige ciertas

del norte. Allí donde tuvo su mayor importancia puede hablarse de un siglo XVII largo, cuyo comienzo bien podría detectarse a finales del XVI y cuyo final encontrarse a mediados del XVIII.

<sup>7</sup> Véase, sobre esta caracterización del siglo XVII como una época barroca, el punto de vista defendido por Tapié (*Barroco y clasicismo*, Cátedra, Madrid, 1957) y retomado por Chaunu (op. cit., pp. 362ss.).

tas precisiones tanto en lo que respecta al concepto mismo de cultura como en lo que atañe a la condición particular de la cultura en la edad a la que pertenece ese siglo, la edad moderna: ¿en qué se distingue la historia de la cultura de la historia en general? ¿Cuál es la perspectiva desde la que se aproxima al “material histórico” para narrarlo explicativamente? ¿Qué debemos entender por “cultura”?<sup>8</sup>

<sup>8</sup> La discusión en torno al concepto de cultura se ha vuelto inabarcable. La corriente que domina, que liberó el concepto de cultura de sus restricciones de inspiración logocentrista (“es asunto del espíritu”) y elitista (“es asunto de las bellas artes”), tiende sin embargo a ampliarlo de tal manera, que éste llega a confundirse con el de sociedad y a desdibujar así su objeto propio. La idea de cultura explicada en las páginas que siguen intenta seguir en lo primero y evitar lo segundo.

## 2. Cultura e identidad

*“... y esta inquietud, justamente, es el sí mismo...”<sup>9</sup>*  
Hegel

### *Definición de la cultura*

Homogeneidad, por un lado, ruptura, por otro: ¿cuál de las dos prevalece entre el universo del ser humano y el universo del animal, de la naturaleza, de lo otro?<sup>10</sup> En principio, el ser humano no se distingue “esencialmente” de los seres vivos: su organismo es similar al de los mamíferos “más desarrollados”; las funciones que cumple para mantener y reproducir su vida son las mismas que se encuentran en el reino animal. El animal humano cumple el ciclo que le hace nacer para luego trabajar y multiplicarse y finalmente envejecer y morir. También él se destaca como una parte de la naturaleza respecto del todo de la misma, y se enfrenta a ella para someterla a ciertas alteraciones que le son favorables, para producir bienes u objetos con “valor de uso”, que consume y que lo mantienen vivo y le permiten reproducir su estirpe. Lo mismo que la gregariedad animal, también su socialidad se cumple en virtud de un sistema de signos. En efecto, desde una perspectiva exterior, el proceso de vida humano puede ser plenamente confundible con el de otros animales parecidos a él. Y sin embargo, incluso desde afuera, a una

<sup>9</sup> “... eben diese Unruhe aber ist das Selbst...”

<sup>10</sup> A plantear esta pregunta, a dejarla en calidad de enigma, dedica Roger Cailloix su libro *Medusa & Co.*, sorprendido, deslumbrado por las analogías, homologías y similitudes de ciertas formas creadas “por el capricho de la naturaleza” y ciertas otras producidas con cálculo y esmero por la mano del hombre.

mirada que atendiera a la perfección del orden animal no le resultaría insignificante la presencia de ciertos desvíos y anomalías en el comportamiento humano, incluso de ciertas deformidades, de ciertas "monstruosidades". El ser humano hace, él también, todo lo que hacen los animales, pero lo hace como si estuviera haciendo otra cosa al mismo tiempo, algo que le importara más. En efecto, si se consideran, una a una, todas las funciones vitales del animal humano, no es posible dejar de observar que éste le pone condiciones a su cumplimiento; a cada una de ellas le inventa virtudes y defectos que los otros animales no pueden siquiera distinguir. La función procreativa, por ejemplo, gracias a la cual, llegadas las fechas de la pulsión instintiva correspondiente, el animal, diferenciado en dos versiones sexuales contrapuestas, la satisface mediante una serie de actos de apareamiento corporal, presenta –como ha sido descrito y estudiado obsesivamente– rasgos muy peculiares en su variante humana. Es una función que el ser humano ha refuncionalizado radicalmente, a la que ha rodeado de un conjunto autónomo de condicionantes cuyo cumplimiento no está sólo al servicio potenciador de la realización sexual sino que, invirtiendo el orden jerárquico, convierte ésta en el medio o instrumento de sí mismo; una función que, sometida a toda una serie de sentidos míticos y actos rituales, el ser humano ha convertido en el centro de un comportamiento suyo propio, el del eros, en general, o del amor, en ciertos casos.

Algo más que lo que está en juego en la reproducción puramente animal o física, algo que se ubicaría en una segunda dimensión o un segundo plano, parece jugarse en la reproducción de la vida social o humana, algo justamente "meta-físico" o trans-natural. Si el ser humano cumple de una manera siempre "imperfecta" las funciones vitales del animal es porque éstas, en su caso, no son otra cosa que el soporte –otros dirían, el pretexto– para la realización de otro proceso de reproducción diferente: el proceso propiamente "político" en el que el ser humano lo que hace es darle forma a su propia socialidad y cultivarla ateniéndose a ella, "producir y consumir" los modos de su convivencia, "traba-

jar y disfrutar” las figuras de su identidad. Más allá del hambre de las sustancias alimenticias que necesita su cuerpo, el animal humano siente “hambre” de una cierta forma o un determinado sabor de las mismas. Forma o sabor, que percibe directamente asociado con la persona que él es, que quiere ser o teme dejar de ser en una circunstancia concreta. Al animal puro le queda oculto este otro lado de la reproducción de la vida que en cambio al animal humano –“animal enfermo”, lo llama Nietzsche en *El Anticristo*– se le presenta como el principal.

Dos vidas de diferente orden que comparten no obstante el mismo cuerpo. La una, automática, perfecta, “fría”, la del proceso de reproducción físico o natural de la comunidad humana, en la que los miembros de ésta, simples ejemplares de su especie, individuos abstractos, sin ninguna relación de interioridad o reciprocidad entre sí, cumplen sobre vías idénticas, que nunca en verdad se tocan, el programa implantado en su estructura instintiva. La otra, libre, imperfecta, dramática, la de su proceso de reproducción meta-físico o político, en la que sus miembros, individuos concretos, partícipes de un proyecto de existencia compartido, transforman a los otros al transformar la naturaleza, e igualmente se dejan transformar por ellos. Dos vidas que constituyen sin embargo una sola; una vida dual y conflictiva que se desenvuelve bajo el dominio de la segunda y sobre el condicionamiento fundamental de la primera.<sup>11</sup>

Tal vez este cuadro esquemático, que pretende tejer sobre el enigma de la pertenencia o la ajenidad de lo humano respecto de lo natural, permita dar el primer paso en la definición de la cultura y su historia. Puesto que, por cultura, quisiéramos entender aquí la ocupación enfática con la dimensión “política” o “metafísica” del proceso de vida social, pero exclusivamente en tanto que ocupación mediada

<sup>11</sup> “En el hecho de que el ser humano no se subsume sin resistencia en la espontaneidad natural del mundo, como el animal, sino que se desprende de ella, se pone frente a ella, exigiendo, luchando, violentando y siendo violentado –en medio de este gran dualismo habita la idea de la cultura.” (Simmel, *Philosophische Kultur*, Wagenbach, Berlín, 1923, p. 195.)

o indirecta,<sup>12</sup> que cultiva esa dimensión puramente formal y “dramática” como “momento” coextensivo y simultáneo a las ocupaciones propias de la vida cotidiana, es decir, como una dimensión que, aunque traída al primer plano, permanece integrada o incorporada en todas y cada una de las actividades del trabajo y el disfrute humanos.

La cultura, el cultivo de lo que la sociedad humana tiene de *polis* o agrupación de individuos concretos, es aquella actividad que reafirma, en términos de la singularidad, el modo en cada caso propio en que una comunidad determinada –en lo étnico, lo geográfico, lo histórico– realiza o lleva a cabo el conjunto de las funciones vitales; reafirmación de la “identidad” o el “ser sí mismo”, de la “mismidad” o “ipseidad” del sujeto concreto, que lo es también de la figura propia del mundo de la vida, construido en torno a esa realización.

Consideremos por un momento la armazón semiótica de la reproducción humana; tengamos en cuenta, para ello, que ésta es, en su secuencia cíclica, un proceso de comunicación de la sociedad consigo misma, en tanto que, sin dejar de ser la misma, debe ser siempre otra al ser alterada por su inevitable sujeción al cambio de situaciones que trae consigo el flujo temporal.<sup>13</sup> Observemos que la reproducción de la vida humana es un proceso en el que la sociedad cuando trabaja, es decir, cuando da al mismo tiempo a las materias primas la forma de un producto, cifra un mensaje. Ese mensaje no es otra cosa que la forma misma de ese producto, que será descifrado cuando la sociedad disfrute o consuma esa forma. Al re-conformar la naturaleza de acuerdo a una técnica de transformación, la sociedad que trabaja atrapa a

<sup>12</sup> La ocupación directa con lo político, la que actúa sin mediaciones sobre la socialidad humana como materia conformable, pertenece a la temporalidad extraordinaria de la vida social y permanece en la vida cotidiana sólo como prolongación o como anticipación de los grandes momentos de transformación social.

<sup>13</sup> Resumo aquí planteamientos expuestos con más detenimiento en otro lugar (B. Echeverría, “La ‘forma natural’ de la reproducción social”, *Cuadernos Políticos*, n. 41, 1984).

lo Otro –el referente o contexto– dentro del código inherente a esa técnica, y lo entrega, con-formado adecuadamente, para que la sociedad que disfruta o consume saque provecho o, lo que es lo mismo, se “informe” de él. La especificidad humana o política de este proceso de comunicación, similar al que puede hallarse también entre los animales, se muestra de la manera más clara en la consistencia del código con el que la sociedad, como productora, cifra y con el que la misma sociedad, como consumidora, descifra la forma de los valores de uso:<sup>14</sup> se pone de manifiesto en el carácter propiamente “semiótico” del mismo. Lo humano se delata esencialmente en dos hechos característicos: primero, en que la producción/consumo de significaciones que tiene lugar en él es, en primer lugar, un proceso abierto de alegorización, de conversión de lo sinsentido en sentido, de lo indecible en decible, que implica una transformación permanente de ese mismo código que la vuelve posible; y segundo, en que es también, consecuentemente, un proceso “doblemente articulado” o capaz de trabajar no sólo con elementos significativos por sí mismos sino también con “átomos” protosignificativos o dependientes de una “sintaxis” que los interconecta.

Pero, más que insistir en el hecho de que la comunicación humana es diferente porque es propiamente “semiótica”, lo que interesa aquí es subrayar que esa “semioticidad” general de lo humano no puede afirmarse de otra manera que no sea en una concreción que la diversifica y multiplica.

Por ser de consistencia “semiótica”, la realización de la socialidad humana tiene que ser en principio original, “única”, ajena al cumplimiento repetitivo y uniforme de la tarea vital. Tiene que serlo, porque lo propio de la comunicación “semiótica” está justamente en que se trata de un proceso en el cual cada uso o empleo del código (cada acto de “habla”) implica una función metasémica (“metalingüística”

<sup>14</sup> Se trata del código en el que la sociedad simboliza o articula la sustancia de todos sus significados posibles con la sustancia de todos sus significantes posibles, es decir, el sistema de todas sus capacidades de producción con el sistema de todas sus necesidades de consumo.

ca") en virtud de la cual ese mismo código ("lengua"), al ser respetado en tanto que conjunto de reglas inconscientes que estipulan las posibilidades de producir/consumir significaciones es también puesto en cuestión o en tela de juicio, es tratado creativamente, como una entidad alterable. Singularidad u originalidad de la sociedad humana que sólo puede satisfacerse si lo es en segundo grado, es decir, si es creativa respecto de su propia creatividad, si pone la figura de su socialidad alcanzada por ella en un determinado momento como material que puede ser la sustancia de una figura suya posterior. Esta relación que el uso del código de lo humano, que la realización concreta de las posibilidades de la socialidad, mantiene consigo mismo en el eje temporal –con la experiencia de su pasado, con la perspectiva de su futuro– lleva necesariamente al establecimiento de un juego doble y coincidente, de vaivén y retroalimentación, entre el código, por una parte, y el uso, por otra. Se trata de un juego en el que el código, sacrificando su universalidad, se entrega a una aventura del habla en el tiempo, en la dimensión de efímero o pasajero, mientras el habla, por su lado, sacrificando su indeterminación, descansa en la permanencia e incluso la a-temporalidad propias del código.

Ubicado a medio camino entre una hipotética apertura o indiferenciación absoluta del código y una hipotética originalidad absoluta de su uso, el encuentro real y concreto entre el código y el habla se da en verdad a medio camino entre las dos: en un código ya "subcodificado" por el uso anterior, tendencializado por él, o, visto desde el otro lado de la práctica semiótica, en un uso medido de la creatividad, intervenido por una voluntad de permanencia, afectado por lo "trans-histórico" que hay en el código, "normado" por él.<sup>15</sup> Puede decirse, por lo tanto, que aquello que la sociedad humana tiene de *polis* –el hecho de estar constituida por individuos libres o concretos–, aquello que se cultiva en la actividad cultural, no puede existir si no es en tanto que

<sup>15</sup> "Sistema, norma y habla", en E. Coseriu, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Gredos, Madrid, 1973, p. 55.

actualizado o realizado en determinadas “aventuras del sentido”, con sus modos propios de darle o encontrarle sentido a la vida y de construir o aceptar el mundo en el que ella se desenvuelve. La “creatividad” del comportamiento humano, la originalidad o singularidad de la persona humana individual, se constituye así en referencia a esta singularización colectiva concreta que existe ya espontáneamente como condición indispensable de la actividad semiótica, y que es de la que tiene que partir en todo caso.

### *La concreción histórica de la cultura*

La idea de que el proceso de reproducción social implica un juego de vaivén entre el código del vivir humano y su actualización o efectuación (entre la lengua humana y su habla, cuando se trata de la semiosis lingüística) lleva así ineludiblemente a introducir la determinación histórica en la consideración de la cultura. El uso del código de lo humano (la lengua en tanto que hablada) consiste en una confrontación permanente en la que dicho código se encuentra con las posibilidades reales de su constitución y su vigencia; es el hecho en el que el código se transforma al mismo tiempo que se realiza. Un hecho que es inabarcablemente múltiple y variado a lo ancho del planeta y a lo largo del tiempo, y a cuyo acontecer abigarrado, al ordenarse y organizarse en el relato que hacemos de él desde alguna perspectiva, llamamos justamente “historia”.

Puede decirse que en cada episodio de totalización que reconocemos en la historia del proceso de reproducción social se encuentra en juego una aventura única e irrepetible de la vida humana y de su mundo, una figura singular de la comunicación semiótica; aventura y figura que distinguen ese proceso frente a todos los demás, que le son propias y exclusivas y le dan así “mismidad” (*selbstheit*) o “identidad”. No se trata de 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, inafectable en lo esencial por la prueba a la que es sometida en su empleo. Se trata, por el contrario, de una coherencia interna puramente formal y transitoria de un sujeto histórico de consistencia evanescente; una coherencia que se afirma lo mismo en la consolidación que en el cuestionamiento de la sustancialización de esa identidad, lo mismo en la cristalización que en la disolución de las figuras concretas de la semiosis.

Vista como una coherencia formal y transitoria del sujeto, la "identidad" de éste sólo puede ser tal si ella misma es un hecho que sucede, un proceso de metamorfosis, de transmigración de una forma que sólo se afirma en una sustancia y en otra, siendo ella misma cada vez otra y la misma. La identidad sólo puede ser tal si en ella se da una dinámica que, al llevarla de una de-sustancialización a una resustancialización, la obliga a atravesar por el riesgo de perderse a sí misma, enfrentándola con la novedad de la situación y llevándola a competir con otras identidades concurrentes.

Puede hablarse, sin duda –hipotéticamente es indispensable hacerlo–, de un momento originario en la constitución del sujeto social concreto y el mundo de su vida, de un momento fundacional de su "identidad". Se trataría de un episodio inicial del juego de vaivén y retroalimentación entre un código general de la semiosis humana y un primer empleo histórico concreto del mismo, entre la posibilidad en abstracto de un cosmos humano y las condiciones reales de la misma. Sería un episodio "fundador de identidad" porque implicaría necesariamente la creación de una subcodificación arcaica y fundamental para ese código general, la elección inaugural de un cosmos singularizado y excluyente.

En contra del uso racista que se suele hacer de él –idealizador de las "raíces" y los "*ursprünge*" de las naciones–, el recurso a la hipótesis de un "momento originario" y fundador de la "identidad" puede tener la gran virtud heurística de recordarnos el carácter constitutivamente contradictorio y conflictivo que tienen todas las innumerables versiones de lo humano, y todas sus culturas. En efecto, tras el acto de ar-

ticulación o simbolización elemental que está en el núcleo del código ya concretizado o subcodificado de lo humano, es decir, tras la propuesta, que a la vez invita y conmina, a seguir una sola y única vía en la transmutación de lo otro en naturaleza –del hábitat en un mundo hecho de objetos con valor de uso– en la alegorización de lo innombrable como nombrable, de lo indecible como decible –del significado sustancial como forma significante–, se encuentra sin duda la aventura de la hominización o “trans-naturalización” de la vida animal al convertirse en vida humana. Una aventura traumática, y en ese sentido inconclusa, repetida en innumerables versiones, de acuerdo a las circunstancias, que deja marcada para siempre en la particularización de lo humano aquella serie de experiencias en las que su fundamento animal (las pulsiones del cuerpo humano y de su territorio) debió ser forzado a sobrevivir de una nueva manera, sacado de su orden y su medida espontáneos: reprimido, por un lado, y excitado, por otro. El código de la semiosis humana fuerza al código de la comunicación animal a cumplir la función de mera sustancia que está siendo formada por él; instaura una relación de subordinación que no pierde jamás su tensión conflictiva. Por lo mismo, lejos de contribuir a una visión sustancializadora de esa “identidad” social que se reafirma en la actividad cultural, el recurso a la hipótesis de un momento originario debería invitar más bien a combatirla. En efecto, atada a la animalidad a la que trasciende, y sin embargo separada de ella por un abismo, cada forma determinada de lo humano, al cultivarse a sí misma, cultivaría también, simultáneamente, una contradicción que la constituye –dado que en el fondo ella no es otra cosa que la condensación de una estrategia de sobre-vivencia–; cultivaría el conflicto a la vez arcaico y siempre actual entre ella misma y lo que en ella hay de sustrato natural re-formado y de-formado por su transformación. Por esta razón, su cultivo de la “mismidad” no puede comprenderse de otra manera que como una puesta en juego, como una de- y re-sustancialización o una de- y re-autentificación sistemática del sujeto: como la incesante puesta en práctica de una peculiar “sau-

dade" dirigida precisamente hacia el otro, hacia aquella otra forma social en la que posiblemente la contradicción y el conflicto encuentren una solución, en la que lo humano y lo Otro, lo "natural", puedan "reconciliarse" (*versöhnen*).<sup>16</sup> La hipótesis del momento originario no tiene que llevar necesariamente a concebir la historia de la cultura como una sucesión de derrotas de una "política cultural" espontánea, encaminada a proteger una "identidad" apartándola de las otras que compiten con ella —a resguardar el núcleo cristalino de una determinada versión del código de la reproducción humana. Puede, por el contrario, aportar a una narración de la historia de la cultura como un proceso de "mestizaje" indetenible; un proceso en el que cada forma social, para reproducirse en lo que es, intentaría ser otra, cuestionarse a sí misma, aflojar la red de su código en un doble movimiento: abriéndose a la acción corrosiva de las otras formas concurrentes y, al mismo tiempo, anudando según su propio principio el tejido de los códigos ajenos, afirmándose desestructuradoramente dentro de ellas.

<sup>16</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam, 1947, pp. 70-72.

### 3. Modernidad y cultura

*Presentí en ese instante, con una claridad que no excluía del todo una sensación dolorosa, que ni en el próximo año ni en el siguiente ni en ninguno de los años que le quedan a esta mi vida habría de escribir ningún libro inglés o latino [...] y esto en razón de que la lengua en la que tal vez me sería dado no sólo escribir sino pensar no es la latina ni la inglesa ni la italiana o la española, sino una lengua de cuyas palabras no me es conocida ninguna, una lengua en la que, mudas, las cosas se dirigen a mí [...]*

*Agosto 22, a. d. 1603, Phi. Chandos*<sup>17</sup>  
Hugo von Hofmannstahl

El siglo XIV es conocido como el siglo de la consolidación indetenible de la ciudad burguesa: la vitalidad citadina se convierte entonces en el foco de socialización predominante de la existencia civilizada en el occidente europeo.<sup>18</sup> En torno a los centros de poder y de culto, respetándolos y exaltándolos por un lado, pero sitiándolos y rebasándolos por otro, la vida económica en las ciudades, liberada por un intercambio mercantil que se ha vuelto ya definitivamente

<sup>17</sup> "Ich fühlte in diesem Augenblick mit einer Bestimmtheit, die nicht ganz ohne ein schmerzliches Beigefühl war, daß ich auch im kommenden und im folgenden und in allen Jahren dieses meines Lebens kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben werde [...] nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen [...] A. D. 1603, diesen 22. August. Phi. Chandos."

<sup>18</sup> Alfred Weber, *Kulturgeschichte als Kulturoziologie*, Piper, Munich, 1935, p.309; José Luis Romero, *La revolución burguesa en el mundo feudal*, t. 1, Siglo XXI, México, 1967, pp. 338ss.

incontrolable, da inicio a lo que conocemos como la civilización de la modernidad.

“El aire citadino libera”: las relaciones personales de producción y consumo (el vasallaje feudal) han sido rebasadas por las relaciones entre propietarios privados.<sup>19</sup> Tanto las condiciones y el modo de vida como los usos cotidianos de los habitantes de la ciudad –ese lugar “donde se vive estrecho pero se piensa amplio”– se han impuesto sobre aquellos otros, rurales, que fueron propios de los caballeros y los campesinos. La economía mercantil capitalista –que, al conectar lo rural con lo urbano, inserta la existencia local en el escenario mundial– se ha convertido en la base de un nuevo tipo de vida, y tanto la legislación como la administración de la ciudad han inaugurado la política moderna. El trabajo en la artesanía y el comercio, en la circulación del dinero y la creación espiritual, comienza ya a prevalecer sobre las actividades propias de la nobleza feudal en la constitución de la personalidad y en la estipulación de las virtudes y la valía social de los individuos. El comportamiento social, agitado por un ímpetu incansable, progresista, se pone a oscilar sin brújula ni medida entre el instinto de apropiación y la tendencia al despilfarro, la ambición avariciosa y el deseo de disfrute, la astucia y la buena fe, la crueldad y la conmiseración, la credencia ciega y la reflexión racional, la empresa aventurera y generosa y la maniobra calculada y egoísta. Sobre el occidente europeo se generaliza una “crisis de identidad” radical, profunda, que presenta además rasgos muy particulares, inéditos.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Lewis Mumford, *The City in History*, Harvest, Nueva York-Londres, 1961, p. 318.

<sup>20</sup> El propósito declarado del *Libro del cortegiano*, de Castiglione –lo hace notar muy bien Burke (*The fortunes of the Courtier*, trad. alemana, Wagenbach, Berlín, 1996, p. 45)–, encierra una doble paradoja: “pretende enseñar lo que no es posible aprender, el arte de comportarse con gracia de manera natural” y “pretende enseñar cortesía a quienes por naturaleza ya la tienen”. Tematizar lo que es la “*grazia*” de los nuevos príncipes del siglo XVI es lo mismo que proponer una nueva definición de “*grazia*” para los mismos. La “*sprezzatura*” que acompaña a la “*grazia*” habla del desdén

## Definición de la modernidad<sup>21</sup>

Por modernidad habría que entender el carácter peculiar de la forma histórica de totalización civilizatoria que comienza a prevalecer en la sociedad europea en el siglo XVI.

Como es característico de toda realidad humana, también la modernidad está constituida por el juego de dos niveles diferentes de presencia real: el posible o potencial y el actual o efectivo. En el primer nivel, la modernidad puede ser vista como una forma ideal de totalización de la vida humana. En cuanto tal, como esencia de la modernidad, aislada hipotéticamente de las configuraciones que le han dado una existencia empírica, la modernidad sería una realidad de concreción en suspenso o potencial, todavía indefinida; una exigencia "indecisa", aún polimorfa: una sustancia en el momento en que "busca" su forma o se deja "elegir" por ella (momento en verdad imposible, pues una y otra se constituyen recíprocamente).

En el segundo nivel, la modernidad puede ser vista como la configuración histórica que domina efectivamente en la sociedad europea del periodo indicado. Como tal, la modernidad deja de ser una realidad de orden ideal e impreciso: se presenta de manera plural en una serie de proyectos e intentos históricos de actualización o efectuación de su esencia; proyectos que, al sucederse unos a otros o al coexistir unos con otros en conflicto por el predominio en la vida social, dotan a su existencia concreta de formas particulares sumamente variadas.

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

<sup>21</sup> Un tratamiento más detenido de lo que expongo en las páginas siguientes se encuentra en: Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, El Equilibrista, México, 1995.

lo ancho del planeta. La escala de la operatividad instrumental del trabajo humano, tanto del medio de producción como de la propia fuerza de trabajo, ha dado un “salto cualitativo”; ha experimentado una ampliación que ha hecho pasar a la actividad humana a un orden de medida superior y, de esta manera, a un horizonte de posibilidades de dar y recibir formas desconocido durante milenios de historia.<sup>22</sup> De estar acosadas y sometidas por el universo exterior al mundo conquistado por ellas (universo al que se reconoce entonces como “Naturaleza”), las fuerzas productivas pasan a ser, si bien no más potentes que él en general, sí más poderosas en lo que concierne a sus propósitos específicos; parecen instalar por fin al Hombre en la jerarquía, prometida por su mito fundacional, de “amo y señor” de la Tierra.

Temprano, mucho antes de la época en que, con la “invención de América”, la Tierra redondeó definitivamente su figura para el Hombre y le transmitió la medida de su finitud dentro del Universo infinito, un acontecimiento profundo se había hecho ya irreversible en la historia de los tiempos lentos y los hechos de larga duración. Una mutación en la estructura misma de la “forma natural” del proceso de reproducción social, del sustrato civilizatorio elemental, venía a minar lentamente el terreno sobre el cual todas las sociedades históricas tradicionales, sin excepción, tienen establecida la concreción de su código de vida originario. Una vieja sospecha volvía entonces a levantarse –ahora sobre datos cada vez más confiables–: que la escasez, la misma que, interiorizada en las relaciones de convivencia, es la causa última justificante del sacrificio de la libertad, no constituye la “maldición sine qua non” de la realidad humana; que el modelo bélico que ha inspirado todo proyecto de existencia histórica del Hombre, convirtiéndolo en una estrategia que condiciona la supervivencia propia a la aniquilación o explotación de lo Otro (de la Naturaleza, extrahumana o humana), no es el único posible; que es imagi-

<sup>22</sup> Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV-XVIII siècle*, Colin, París, 1979, t. II, pp. 124ss.

nable –sin ser una ilusión– un modelo diferente, donde el desafío dirigido a lo Otro siga más bien el modelo del eros.

La esencia de la modernidad se constituye en un momento crucial de la historia de la civilización occidental europea y consiste propiamente en un reto o desafío –que a ella le tocó provocar y que sólo ella estuvo en condiciones de percibir y reconocer prácticamente como tal. Un reto que le plantea la necesidad de elegir, para sí misma y para la civilización en su conjunto, un cauce histórico de orientaciones radicalmente diferentes de las tradicionales, dado que tiene ante sí la posibilidad real de un campo instrumental cuya efectividad técnica permitiría que la abundancia sustituyera a la escasez en calidad de situación originaria y experiencia fundante de la existencia humana sobre la tierra. El descubrimiento del fundamento de la modernidad puso temprano a la civilización europea en una situación de conflicto y ruptura consigo misma, que otras civilizaciones sólo conocerán más tarde y con un grado de interiorización mucho menor. La civilización europea debía dar forma o convertir en sustancia suya un estado de cosas inédito: el de la abundancia y la emancipación posibles –que la fantasía del género humano había pintado desde siempre como lo más deseable y lo menos realizable en este mundo. Debía dar cuenta de un impulso cuya dirección espontánea iba justamente en sentido contrario al del estado de cosas sobre el que ella, como todas las demás, se había levantado.

Las configuraciones históricas efectivas de la modernidad aparecen así como el despliegue de las distintas re-formaciones de sí mismo que el occidente europeo puede “inventar” –unas como intentos aislados, otras coordinadas en grandes proyectos globales– con el fin de responder a esa novedad absoluta desde el nivel más elemental de su propia estructura. Más o menos logradas en cada caso, las distintas modernidades que ha conocido la época moderna, lejos de “agotar” la esencia de la modernidad y de cancelar así el trance de elección, decisión y realización que ella implica, han despertado en ella –cada cual a su manera– perspectivas cada vez nuevas de autoafirmación y han reavivado la nece-

sidad de ese trance. Las muchas modernidades son figuras dotadas de vitalidad concreta porque siguen constituyéndose conflictivamente como intentos de formación civilizatoria de una sustancia histórica –el revolucionamiento posneolítico de las fuerzas productivas– que aun ahora no acaba de perder su rebeldía.

De todas las modernidades efectivas que ha conocido la historia, la más operativa de todas y la que por tanto ha podido desplegar de manera más amplia sus potencialidades ha sido hasta ahora la modernidad de las sociedades industriales de la Europa noroccidental: aquella que, desde el siglo XVI hasta nuestros días, se conforma en torno al hecho radical de la subordinación del proceso de producción y consumo de la riqueza social al “capitalismo”, a una forma muy especial de organización de la vida económica.

### *La modernidad y el capitalismo: encuentro y desencuentro*

La presencia de la modernidad capitalista 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 de un desencuentro entre los dos términos que la componen: paradójicamente, la más radical de las empresas que registra la historia de 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.

El modo capitalista de reproducción de la riqueza social requiere, para afirmarse y mantenerse en cuanto tal, una infrasatisfacción siempre renovada del conjunto de necesidades sociales establecido en cada caso. Karl Marx hablaba incluso de una “ley general de la acumulación capitalista”:<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Escribía: “El hecho de que los medios de producción y la capacidad

sin una población excedente, la forma capitalista no podría cumplir su función mediadora –que al posibilitarlo lo desvirtúa– en el proceso de producción/consumo de los bienes sociales: necesita de ella para hacer que la compra y la explotación de la fuerza de trabajo les resulte “rentable” a los propietarios de medios de producción. Por ello, la tarea primordial de la economía capitalista es reproducir la condición de existencia de su propia forma: construir y reconstruir incesantemente una escasez –una escasez ahora artificial– justo a partir de las posibilidades renovadas de la abundancia. La civilización europea emprende la aventura de conquistar y asumir el nuevo mundo esbozado, “prometido”, por la re-fundamentación material de la existencia humana, y el arma que emplea es la economía capitalista. Pero el comportamiento de ésta, aunque es efectivo, es también contraproducente. En efecto, el capitalismo provoca en la civilización europea el diseño esquemático de un modo no sólo deseable sino realmente posible de vivir la vida humana, un proyecto dirigido a potenciar las oportunidades de su libertad; pero sólo lo hace para obligarla a que, con el mismo trazo, haga de ese diseño una composición irrisoria, una burla de sí misma.

A un tiempo fascinantes e insopportables, los hechos y las cosas de esta modernidad manifiestan bajo dicha forma contradictoria aquello que constituye el hecho fundamental de la economía capitalista: la contradicción irreconciliable entre, por una parte, el sentido del proceso concreto de trabajo/disfrute –un sentido “natural”, proveniente de la historia del “metabolismo” entre el ser humano y lo otro– y, por otra, el sentido del proceso abstracto de valorización/acumulación –un sentido “enajenado”, proveniente de la historia de la autoexplotación del ser humano.<sup>24</sup>

productiva del trabajo crecen más rápidamente que la población productiva se expresa, de manera capitalista, a la inversa: la población de los trabajadores crece siempre más rápidamente que la necesidad de valorización del capital.” (Marx, *Das Kapital*, Meissner, Hamburgo, 1867, p. 632.)

<sup>24</sup> La descripción y crítica que Marx hizo de la “riqueza de las naciones” en su forma capitalista echa luz sobre la contradicción entre modernidad

El encuentro/desencuentro de la modernidad y el capitalismo —la primera como posibilidad histórica inédita de una existencia abundante y emancipada, y este último como la mediación real de su realización— confiere a la vida social moderna una peculiaridad muy marcada, que suele describirse mediante una serie de determinaciones características, en la que coinciden numerosos autores: el racionalismo, el

y capitalismo que se observa en los distintos fenómenos característicos de la modernidad dominante. Según esa descripción, la forma o el modo capitalista de la riqueza social —de su producción, circulación y consumo— es la única vía que las circunstancias históricas abrieron para el paso de la posibilidad de la riqueza moderna a su realidad efectiva. Se trata sin embargo de una vía que, por dejar fuera de su cauce cada vez más posibilidades de entre todas las que está llamada a conducir, hace de su necesidad una imposición y de su servicio una opresión. El proceso de producción de objetos con valor de uso genera por sí mismo nuevos principios cualitativos de complementación entre la fuerza de trabajo y los medios de producción; esbozos de acoplamiento que tienden a reconstruir una dimensión gratuita (lúdica, ceremonial, estética) por debajo y en contra del utilitarismo de las conexiones técnicas. Sin embargo, la actividad productiva no puede cumplirse en los hechos, si no obedece a un principio diferente de complementación entre el trabajador y sus medios, el de la acumulación del plusvalor explotado. De esta manera, el principio capitalista de complementación de la fuerza de trabajo con los medios de producción encierra en sí mismo una contradicción. No puede dejar de aprovechar las oportunidades de acumulación que se le abren, pero no puede hacerlo sin despertar una fuerza impugnadora incontrolable. Igualmente, el proceso de consumo de bienes producidos crea por sí mismo nuevos principios de disfrute que tienden a hacer de la relación técnica entre necesidad y medios de satisfacción un juego de correspondencias. De hecho, sin embargo, el consumo moderno acontece únicamente si se deja guiar por un principio de disfrute diametralmente opuesto: el que deriva del “consumo productivo” capaz de convertir el plusvalor en pluscapital. El principio capitalista de satisfacción de las necesidades es así, él también, intrínsecamente contradictorio: para aprovechar la diversificación de la relación técnica entre necesidades y satisfactores, tiene que violar el juego de equilibrios cualitativos entre ellos y someterlo a los plazos y las prioridades de la acumulación de capital; a su vez, para ampliar y acelerar esta acumulación, tiene que provocar la efervescencia caótica e irrefrenable de ese proceso diversificador.

progresismo, el individualismo, el urbanicismo, el economismo, el nacionalismo, etcétera. Tal vez sea la propuesta de Heidegger<sup>25</sup> de relacionar entre sí esas determinaciones y encontrar un principio de coherencia en su conjunto la que mejor cumple ese cometido. Según él, de entre todas las características que pueden encontrarse en la vida moderna, es el “humanismo” la que se encuentra en el centro y la que organiza su sentido.

Por “humanismo” debe entenderse, siguiendo a Heidegger, un antropocentrismo exagerado, llevado hasta el umbral de una “antropolatría”. No solamente la tendencia de la vida humana a crear para sí un mundo (un cosmos) autónomo y dotado de una autosuficiencia relativa respecto de lo Otro (el caos), sino más bien su pretensión de supeditar la realidad misma de lo Otro (todo lo extra-humano, infra o sobre-humano) a la suya propia; su afán de constituirse en calidad de “Hombre” o sujeto independiente, frente a un Otro convertido en puro objeto, en mera contraparte suya, en “Naturaleza”.

No simple expulsión, sino aniquilación sistemática y permanente del Caos –que, en el universo de lo social, trae consigo una eliminación o colonización siempre renovada de la “Barbarie”–, el humanismo afirma un orden e impone una civilización que tienen su origen en el triunfo aparentemente definitivo de la técnica racionalizada sobre la técnica mágica. Se trata de algo que puede llamarse “la muerte de la primera mitad de Dios” y que consiste en una “des-divinización” o un “desencantamiento”: en la abolición de lo divino-numinoso en su calidad de garantía de la efectividad del campo instrumental de la sociedad. Dios, como fundamento de la necesidad del orden cósmico, deja de existir; deja de ser requerido como prueba fehaciente de que la trans-naturalización que separa al hombre del animal es en verdad un pacto entre la comunidad, que sacrifica, y lo Otro, que accede. Si antes la fertilidad y la productividad eran posibles gra-

<sup>25</sup> “Die Zeit des Weltbildes”, en *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Mein, 1938, p. 69.

cias a un compromiso o contrato establecido con una voluntad superior, arbitraria pero asequible a través de sacrificios e invocaciones, de ofrendas y conjuros, ahora, en la modernidad, son el resultado de la casualidad o el azar. Sólo que de un azar cuyos límites de imprevisibilidad pueden ser calculados con precisión cada vez mayor por el entendimiento humano; de una casualidad que puede así ser "domada" y aprovechada por la razón instrumentalista y el poder económico-técnico al que ella sirve. El racionalismo moderno, el triunfo de las luces del entendimiento sobre la penumbra del mito, que implica la reducción de la especificidad de lo humano al desarrollo de la facultad raciocinante y la reducción de ésta al modo en que ella se realiza en la práctica puramente técnica o instrumentalizadora del mundo, es el modo de manifestación más directo del humanismo propio de la modernidad capitalista.

Se trata, en esta construcción "hiper-humanista" de mundo, de una *hybris* o desmesura, cuya clave se ubica en la efectividad práctica del conocer ejercido como un trabajo intelectual de "apropiación" del referente, así como en la efectividad metódica del tipo matemático-cuantitativo de la razón empleada por él. El buen éxito económico de su estrategia como animal *rationale*, tanto en la competencia mercantil como en la lucha contra la Naturaleza, confirma al "hombre nuevo" en su calidad de sujeto, fundamento o actividad autosuficiente, y lo lleva a consolidarse y sustancializarse en calidad de sujetividad pura. Incluso el proceso de reproducción social al que pertenece se convierte para él en un objeto del que pretende distinguirse y sobre el que se enseñorea. Todos los elementos que incluye este proceso, desde la simple naturaleza humanizada –sea la del cuerpo individual o colectivo o la del territorio que él ocupa– hasta el más elaborado de los instrumentos y procedimientos; todas las funciones que implica, desde la más material, procreativa o productiva, hasta la más espiritual, política o estética; todas las dimensiones en que se desenvuelve, desde la más rutinaria y automática hasta la más extraordinaria y creativa: toda la consistencia de la vida humana y su mundo es reducida de

esta manera a la categoría de materia dispuesta para él, que, por su parte, es iniciativa pura.

El "humanismo moderno", entendido en los términos anteriores, parece estar en la base de las otras determinaciones reconocidas como propias de la modernidad; a tal punto, que todas ellas podrían ser tratadas como variaciones suyas en diferentes zonas y momentos de la vida social. Veámoslo a continuación en los casos del progresismo, el urbanicismo, el individualismo y el nacionalismo.

La historicidad es una característica esencial de la actividad social; la vida humana sólo es tal porque se interesa en el cambio al que la somete el transcurso del tiempo; porque lo asume e inventa disposiciones ante su inevitabilidad. Dos procesos coincidentes pero de sentido contrapuesto constituyen siempre la transformación histórica: el proceso de innovación o sustitución de lo viejo por lo nuevo y el proceso de re-novación o restauración de lo viejo como nuevo. El progresismo consiste en la afirmación de un modo de historicidad en el cual, de estos dos procesos, el primero prevalece y domina sobre el segundo. En términos estrictamente progresistas, todos los dispositivos, prácticos y discursivos, que posibilitan y conforman el proceso de reproducción de la sociedad –desde los procedimientos técnicos de la producción y el consumo, en un extremo, hasta los ritos y ceremonias festivas, en el otro, pasando por los usos del habla y los aparatos conceptuales, e incluso por los esquemas del gusto y la sociabilidad– se encontrarían inmersos en un movimiento de cambio indetenible que los lleva de un estado "defectuoso" a otro cada vez "más (cercano a lo) perfecto".

El progresismo puro se inclina ante la novedad innovadora ("modernista") como ante un valor positivo absoluto; por ella, sin más, se alcanzaría de manera indefectible lo que siempre es mejor: el incremento de la riqueza, la ampliación de la libertad, la profundización de la justicia, en fin, las "metas de la civilización". En general, su experiencia del tiempo es la de una corriente no sólo continua y rectilínea sino además cualitativamente ascendente, sometida de gra-

do a la atracción irresistible que el futuro ejerce por sí mismo en tanto que sede de la excelencia.

Lejos de centrar su perspectiva temporal en el presente, la modernidad progresista tiene el presente en calidad de siempre ya rebasado; vaciado de contenido por la prisa del fluir temporal, el presente sólo tiene en ella una realidad virtual, inasible. Es por ello que el “consumismo”, cuya gestación analizó Benjamin en el París del siglo XIX, puede ser visto como un intento desesperado de atrapar un presente que ya amenaza con pasar sin haber llegado aún; de compensar con una aceleración obsesiva del consumo de más y más valores de uso algo que es en sí una imposibilidad de disfrute de uno solo de los mismos.

La constitución del mundo de la vida, en el sentido del “humanismo moderno”, como una sustitución del caos del objeto por el orden del sujeto –y de la barbarie por la civilización– se encauza no sólo en la construcción del tiempo social, como progresismo, sino también en la construcción del espacio social. En efecto, el urbanicismo no es otra cosa que el progresismo, pero trasladado a la dimensión espacial; la tendencia a construir y reconstruir el lugar de lo humano como la materialización incesante del tiempo del progreso. Afuera, como reducto del pasado, dependiente y dominado, separado de la periferia natural o salvaje por una frontera inestable, se encuentra el espacio rural, el mosaico de recortes agrarios dejados o instalados por la red de interconexiones urbanas, el lugar del tiempo agonizante o apenas vitalizado por contagio. En el centro, la *city*, el lugar de la actividad incansable y de la agitación creativa, el “abismo en el que se precipita el presente” o el sitio donde el futuro brota y comienza a realizarse. Y, desplegada entre los dos, entre la periferia y el núcleo, la constelación de los conglomerados citadinos, unidos entre sí por las nervaduras del sistema de comunicación: el espacio urbano, el lugar del tiempo vivo que repite en su traza la espiral centrípeta de la aceleración futurista –y reparte también, sobre el registro topográfico, la jerarquía del dominio.

Originado en la muerte de “la otra mitad de Dios” –la de

su divinidad como gravitación cohesionadora de la comunidad–, el individualismo moderno es la forma que el “humanismo” adopta en el proceso de socialización de los individuos, de su reconocimiento e inclusión como personas o miembros identificables dentro del género humano. El reemplazo de la socialización comunitaria por la socialización mercantil y el fracaso que esto implica de la realización arcaica de la forma religiosa de la politicidad humana hacen del individuo social constituido como propietario privado un ente a la vez poderoso y vacío; es, en efecto, por un lado, la voluntad o sujetividad pura –corporización, en calidad de iniciativa humana, de la tendencia abstracta del valor mercantil a realizarse en el mercado–, pero es también, por otro, un reclamo de identidad concreta, de singularidad cualitativa. El individualismo moderno es la característica del “hombre que se hace a sí mismo”, de aquel que se descubre capaz de desdoblarse y así ponerse frente a sí mismo como si fuera un objeto de su propiedad (un “cuerpo que se tiene, y no se es”, un aparato exterior, compuesto de aptitudes y facultades) sobre el que es posible componer una personalidad determinada.

Por esta razón, el individualismo moderno tiene una contrapartida que lo complementa: el nacionalismo moderno. La necesidad social de colmar la segunda ausencia divina, de poner algo en el lugar de la comunidad destruida o de la *ecclesia* perdida, se satisface en la modernidad capitalista mediante una re-sintetización puramente funcional de la identidad comunitaria y de la singularidad cualitativa del mundo de la vida en la figura del estado nacional. La exigencia social de afirmarse y reconocerse en una figura real y concreta se acalla mediante la construcción de un sustituto de concreción, aportado por la figura ilusoria de la identidad nacional. Realidad de consistencia derivada, la identidad nacional de la modernidad capitalista descansa en una voluntad sustentable del nacionalismo, entre ingenua y coercitiva: la de confeccionar, a partir de los restos de la “nación natural”, ya negada y desconocida, un conjunto de marcas singularizadoras, capaces de nominar o distinguir

como compatriotas o connacionales a los individuos abstractos (propietarios privados) cuya existencia depende de su asociación a la empresa estatal.<sup>26</sup>

La incongruencia entre modernidad y capitalismo se manifiesta con toda claridad en el “humanismo” de la vida moderna y en las otras características que derivan de él. La “muerte de Dios” no implica necesariamente que su lugar quede vacío y que deba ser llenado por la sujetividad desmesurada del ser humano. Lo que implica, por el contrario, es una incitación a vivir sin él y sin su trono, es decir, a levantar un cosmos, no en enemistad sino en connivencia con lo otro, en el que no se deba repetir una y otra vez la escena traumática de la trans-naturalización fundadora, sino en el que se abra y se libere la entrada al juego de las sublimaciones. La modernidad, motivada por una lenta pero radical transformación revolucionaria de las fuerzas productivas, es una promesa de abundancia y emancipación; una promesa que llega a desdecirse a medio camino porque el medio que debió elegir para cumplirse, el capitalismo, la desvirtúa sistemáticamente. Sólo así es que la “muerte de Dios” debe convertirse en una deificación del Hombre; que la apertura del mundo de la vida debe llevar a una clausura futurista del tiempo y urbanicista del espacio; que la liberación del individuo debe darse como una pérdida de su consistencia cualitativa y una sujeción renovada a una comunidad ilusoria.

<sup>26</sup> Véase, sobre este punto, el ensayo del autor “El problema de la nación desde la crítica de la economía política”, en Echeverría, *El discurso crítico de Marx*, México, Era, 1986.

## 4. La revolución formal y el creativismo cultural moderno

*Los burgueses tienen muy buenas razones para inventarle al trabajo una fuerza creativa sobrenatural.<sup>27</sup>*

Karl Marx

Si consideramos el “humanismo” moderno en relación con la cultura, es decir, con aquella dimensión de la actividad humana en la que ésta, mediada en la reproducción de la vida cotidiana, reafirma dialécticamente la singularidad del código que le permite realizarse, vamos a observar que adquiere la determinación de un creativismo cultural.<sup>28</sup>

Menosprecio, en un sentido, y solicitud, en otro, son las dos actitudes contrapuestas que retratan, en los comienzos de la época moderna, el comportamiento “esquizoide” del “hombre nuevo” respecto del valor de uso en su práctica cotidiana. Por un lado, el desconocimiento –pro-mercantil– de las figuras concretas tradicionales del valor de uso y de los universos sociales arcaicos que pretenden reproducirse en la producción y el consumo de los mismos; por otro, la búsqueda –anti-mercantil– de una figura concreta para su riqueza, de un valor de uso que sea la realización, el soporte material del valor generado con su trabajo: estos dos momentos de su comportamiento abren el campo de ten-

<sup>27</sup> “Die Bürger haben sehr gute Gründe, der Arbeit übernatürliche Schöpfungskraft anzudichten.”

<sup>28</sup> El creativismo cultural se hace más evidente como creativismo artístico y, sobre todo en el siglo XX, en ciertas versiones de la “vanguardia” que idolatran al artista no sólo como creador de los objetos bellos, sino como fuente de la Belleza en cuanto tal (sobre cuya productividad él, en otro registro, detenta los derechos de todo propietario de un “recurso natural”): “sin él, lo bello no existiría”.

sión bipolar que dará su dinámica al cultivo de la forma social en la época moderna.

El desarraigo o *heimatlosigkeit*<sup>29</sup> es uno de los rasgos más reconocidos de la condición humana en la modernidad. Hace referencia a la experiencia de una imposibilidad: la de llegar al núcleo de la utilidad de los objetos del mundo de la vida. O, lo que es lo mismo, de una ausencia: la de una fuente última de sentido o coherencia profunda en las significaciones que se producen y consumen en la práctica y en el discurso. El ser humano moderno, criatura de la sociedad universalizada abstractamente por el mercado, se percibe condenado a la lejanía, extrañeza o ajenidad respecto de aquel escenario concreto en el que un valor de uso deviene lo que es.<sup>30</sup> Una falta de fundamento, un status contingente parece drenar sin remedio la vitalidad de las formas creadas por él. Es como si los valores de uso que se producen y consumen en la modernidad requiriesen, para ser reales, y auténticos, la pertenencia a una comunidad singular, identificada (una *heimat*), —a una comunidad conectada directamente con el momento de la transnaturalización, levantada sobre un pacto aún renovable con lo otro, con los dioses, con las fuerzas oscuras de la tierra— que les está negada, y como si, por tanto, arrancados de ella, fuesen únicamente improvisaciones pasajeras, emergentes, incapaces de satisfacer a plenitud las necesidades o de entregar en verdad el disfrute que prometen. Por esta razón, la cultura en la modernidad nunca logra escapar al acoso de una duda: ¿puede haber un valor de uso desentendido de las figuras arcaicas del mismo, desconectado de ellas; un valor de uso completamente nuevo, moderno, alejado del trauma de la transnaturalización, que se encierra en el valor de uso tradicional?

<sup>29</sup> Intercambio intencionalmente los términos castellanos “desarraigo” y “carencia de patria” que traducen, respectivamente, a los alemanes “entwurzelung” y “heimatlosigkeit”.

<sup>30</sup> En la *derelictio*, la “geworfenheit”, pensados como condición general de la existencia humana, Heidegger universaliza una experiencia que corresponde propiamente a la abolición moderna de la socialidad comunitaria al ser sustituida por la socialidad mercantil capitalista.

¿No es justamente la vigencia de ese trauma el secreto de lo valioso, el “oscuro objeto” que otorga su atractivo al valor de uso?

Pero, al mismo tiempo que la característica del desarraigo, la vida moderna presenta otra, de diferente orden y contrapuesta a ella, que parece estar ahí para compensarla y superarla arrolladoramente: la de traer consigo una revolución de las formas.

En la época moderna, como no sucedió probablemente nunca antes en la historia, el cultivo de la figura concreta de la sociedad, de su identidad, llega a convertirse en una actividad dirigida a la re-fundación de la misma; deja de ser sólo una transformación de la figura establecida, que la renueva o la recombinan mientras la desustancializa y resustancializa, y pasa a ser propiamente un intento de reconstruirla o recrearla completamente.

Desde sus inicios, la cultura moderna percibe, justamente a través de la experiencia del desarraigo, que el intento de cultivar las viejas formas de la identidad es un intento vano; que todas ellas son formas provenientes de una situación irrepetible en que la validez de cada una dependía de la capacidad que demostraba su respectivo cosmos de enclaustrar su humanidad frente a la barbarie de los otros. Era una situación en que la universalidad podía confundirse inmediatamente con la concreción, puesto que la definición de “lo humano en general” coincidía plenamente con la definición de “lo propio”.

Pero la época moderna trae consigo la formación de un mercado mundial de existencia no sólo formal, como la que tuvo durante más de dos milenios, sino real y efectiva; y el mercado mundial implica la interpenetración, a través de unos mismos términos de equivalencia, de los mercados locales más lejanos y desconocidos, la equiparación y el intercambio de los valores de uso más disímbolos que sea posible imaginar; en resumen: la presencia ineludible e inquietante del “otro” en la esfera de las apetencias y las intenciones de “uno mismo”. El mercado mundial universaliza en términos reales pero abstractos, en calidad de miem-

bros del género de los propietarios privados, a todos los habitantes del planeta y, al hacerlo, rompe los "universos" cerrados del valor de uso en los que se reflejan las innumerables identidades concretas que han sido conectadas entre sí. A la cultura se le vuelve problemático algo que antes le era insignificante: la relación entre lo concreto y lo universal. Se enfrenta a una cuestión inédita, que es justamente la que le dará su especificidad: ¿cómo resguardar la concreción de la forma propia sin defender al mismo tiempo la insostenible pretensión de universalidad excluyente que le es constitutiva? O, a la inversa: ¿cómo volver incluyente la universalidad de la forma propia sin diluirla en la abstracción? El reto que tiene ante sí es el de llevar a cabo su reafirmación dialéctica de la figura singular del cosmos al que pertenece, pero hacerlo de tal manera que implique introducir en ella una transformación revolucionaria: sustituir su manera de relacionar ingenuamente lo concreto con lo universal por otra, crítica, en la que tal relación sólo se da de una manera mediada. 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 dinararia 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"?

Este desafío y esta pregunta revelan, a partir del siglo XIV, la condición más fundamental de la cultura moderna. Y la respuesta que ella puede dar, condicionada por la efectuación capitalista de la modernidad, es –como en el caso del "humanismo" que responde a la "muerte de Dios"– una fuga hacia adelante: el creativismo desatado.<sup>31</sup>

El fascinante espectáculo de la sociedad moderna, la arti-

<sup>31</sup> Interioriza o humaniza bajo el modo de una voluntad indetenible de formas nuevas lo que es en verdad la voracidad del sujeto efectivo, el sujeto cósmico, el valor, valorizándose insaciablemente. Véase, sobre el destino de la creatividad artística en el capitalismo. Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1965, pp. 208 y ss.

ficialidad y la fugacidad de las configuraciones cada vez nuevas que se inventa para su vida cotidiana y que se suceden sin descanso las unas a las otras hacen evidente su afán de compensar con aceleración lo que le falta de radicalidad. La creación desatada, la exageración de su capacidad de reproducir de innumerables maneras las formas que la rigen, hace manifiesta una impotencia para alterarlas en su estructura. El creativismo es el sustituto de la revolución formal que reclama la modernidad y que resulta irrealizable. Es el fantasma de la creatividad impedida.

¿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.

# LA HISTORIA DE LA CULTURA Y LA PLURALIDAD DE LO MODERNO: LO BARROCO

## 1. Cultura y *ethos* histórico

*Los seres humanos son los que menos se comportan como medios al servicio del fin racional de la historia; no sólo porque al cumplir con éste [...] satisfacen al mismo tiempo los fines de su particularidad, que son distintos de él, sino porque lo comparten y son por ello fines para sí mismos.<sup>32</sup>*

G. W. F. Hegel

### *El concepto de ethos histórico*

Cultura: el cultivo dialéctico de la singularidad de una forma de humanidad en una circunstancia histórica determinada. En otras palabras, cultura: la vida, vivida como el “uso” o “habla” de una versión particular del código universal de lo humano, en la medida en que pone su énfasis en la reconstitución meta-semiótica de la “figura concreta de subcodificación” implícita en ella o, lo que es lo mismo, en la reafirmación autocrítica del “corte” o “estado histórico de código”<sup>33</sup> en que dicha versión se encuentra. Concebida de esta manera, se entiende que la cultura toque y se introduzca necesariamente en el núcleo mismo donde acontece la formación de esas versiones o formas de humanidad o en el plano último donde tiene lugar el proceso de composición de esas subcodificaciones. De-sustancializar y re-sustanciali-

<sup>32</sup> “Die Menschen verhalten sich [...] am wenigsten als Mittel zum Vernunftzwecke der Geschichte; nicht nur befriedigen sie zugleich mit diesem und bei Gelegenheit desselben die dem Inhalte nach von ihm verschiedene Zwecke ihrer Partikularität, sondern sie haben Teil an jenem Vernunftzweck selbst und sind eben dadurch Selbstzwecke.”

<sup>33</sup> En el sentido en que F. de Saussure habla de un “estado de lengua”.

zar la “mismidad” implica para la cultura tocar el punto en que el conflicto profundo que la constituye se re-determina y se replantea en términos diferentes, de acuerdo a las condiciones históricas renovadas en las que debe reaparecer. Pero implica sobre todo tener que hacerlo desde el interior de distintas modalidades alternativas de un comportamiento que intenta resolver ese conflicto; modalidades que, al competir entre sí, al esbozar distintas versiones posibles de esa “mismidad”, le dan su consistencia dinámica, inestable y plural.

Se trata de un comportamiento social estructural al que podemos tal vez llamar “*ethos* histórico”,<sup>34</sup> por cuanto en él se repite una y otra vez a lo largo del tiempo la misma intención que guía la constitución de las distintas formas de lo humano. También es la puesta en práctica de una estrategia destinada a hacer visible lo invisible, a resolver una contradicción insuperable; sólo que en su caso se trata de una configuración histórica específica de la contradicción fundamental que constituye la condición humana. En este sentido, como proyecto de construcción de una “morada” para una cierta afirmación de lo humano, el *ethos* histórico puede ser visto como todo un principio de organización de la vida social y de construcción del mundo de la vida.

La modernidad determina la concreción de la cultura humana en la medida en que introduce su problemática particular en el trabajo dialéctico que ésta lleva a cabo sobre la identidad social en la vida cotidiana. Una problemática que se genera en el revolucionamiento civilizatorio que ella

<sup>34</sup> El término “*ethos*” tiene la ventaja de su doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de “morada o abrigo”, lo que en ella se refiere a “refugio”, a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a “arma”, a recurso ofensivo o activo. Alterna y confunde el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” –un dispositivo que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso, que implica una manera de contar con el mundo y de confiar en él– con el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” –un dispositivo que nos protege de la vulnerabilidad propia de la consistencia proteica de nuestra identidad, que implica una manera de imponer nuestra presencia en el mundo, de obligarlo a acosarnos siempre por el mismo ángulo.

trae consigo; en una alteración de la forma social básica –occidental europea–, dirigida no sólo a reconformarla sino a reconstituirla radicalmente. Y la determina justamente por medio de la formación de un “*ethos* histórico moderno” que aparece en la vida social para neutralizar y al mismo tiempo viabilizar una transformación semejante. La cultura sólo puede realizarse en la modernidad si pasa a través de la densa zona del “*ethos* histórico”: allí donde la vida humana reconforma la identidad occidental y europea al inventarse la estrategia de comportamiento necesaria para sobrevivir en medio de la transformación cualitativa de las “fuerzas productivas” que es conducida por el capitalismo.

El rango dentro del que se despliegan las variedades de la cultura moderna en Europa sorprende por su amplitud; no sólo son innumerables las versiones en que ella se presenta, sino que las diferencias entre una y otra pueden ser enormes. Lo mismo hay que decir, por supuesto, de su historia. Ésta es la razón de las dificultades con que se topan quienes, al narrarla, intentan identificar y clasificar al menos las líneas principales de su desarrollo. Dificultades que, por supuesto, no interrumpen el trabajo del historiador, puesto que, si bien la cuestión acerca de cómo identificarlas y agruparlas, de qué criterio usar para hacerlo, permanece abierta para él, la heurística de su narración viene a resolverla en la práctica, aunque sea “provisionalmente” y dentro de ciertos márgenes limitados. El “material” de lo narrado parece traer consigo su propia manera de identificarse y propone por sí mismo diferentes criterios de clasificación y periodización que el historiador de la cultura moderna acepta y combina de una manera u otra. Son criterios que lo mismo se refieren a distintos “sujetos” particulares de esa historia –como el que distingue un sinnúmero de entes o sustancias consolidadas: geográficas (“historia de la región alpina”), étnicas (“historia de los pueblos arios”), económicas (“historia del capitalismo”), políticas (“historia de la democracia”), etcétera– que a distintas “propiedades” constitutivas de dichos sujetos –como el que distingue en cada uno de ellos un sinnúmero de aspectos o “niveles”: el antropológico (“histo-

ria de la vida privada”), el sociológico (“historia de la vida urbana en...”), el económico (“historia de la dialéctica norte-sur”), etcétera.

El criterio que se ha dejado notar más fuertemente en la narración histórica de la cultura moderna ha sido sin duda el que lleva a hablar de ella como la característica de un sujeto definido a la vez en términos geográficos, étnicos y políticos; un criterio que elige juzgar la variedad del acontecer concreto de la cultura desde un mirador especial; que distingue a los seres humanos por su pertenencia a una determinada empresa histórica estatal: la nación. A tal punto ha llegado la reducción nacionalista de lo humano en el discurso moderno, que es común entender “historia de la cultura moderna” como sinónimo de “historia de las culturas nacionales”.<sup>35</sup> El criterio nacional se presenta como el criterio más apropiado a la cosa misma, no sólo porque la Nación es un fenómeno moderno sino porque la humanidad moderna, ella misma, se concibe como un Concierto de Naciones (Europa y el resto del mundo, es decir, el conjunto de sus estados satélites). Tiene, en efecto, frente a los otros criterios, la ventaja de que las narraciones que inspira no dejan inexplicada ni la yuxtaposición de las historias particulares de los diferentes sujetos puros (como lo hacen las narraciones ortodoxamente geográficas, étnicas, económicas, políticas, etcétera) ni la de las historias parciales de un mismo sujeto (como lo hacen las narraciones especializadas en lo antropológico, lo sociológico, lo económico, etcétera), sino que permite narrar una historia a la vez global y completa, “universal” y “omniprensiva”, es decir, capaz de reunir a todos los sujetos particulares de la historia cultural moderna y de incluir todos los niveles de la vida social en los que se desenvuelve esa historia.

La arbitrariedad e inconsistencia de este criterio ha sido imperceptible o soslayable en virtud del efecto persuasivo

<sup>35</sup> Escribir la historia de la cultura como si se tratara de la historia del conjunto de las culturas nacionales se ha vuelto algo tan natural que quien lo hace puede hacerlo “sin darse cuenta” y, por lo tanto, sin esgrimir ningún nacionalismo militante.

que suele ir junto a todo lo que emana de las posiciones de dominio, y que ha acompañado hasta este fin de siglo el discurso que se elabora a partir del estado nacional como la entidad monopolizadora de la re-socialización de los individuos en el sentido del capitalismo. Apenas en los últimos veinte años, a medida que avanza la decadencia de este monopolio y que los defectos de ese criterio se hacen cada vez más evidentes, su falta de fundamento se ha vuelto ya inocultable. Resulta cada vez más claro que no puede suponerse la cultura nacional como el escenario capaz de aglutinar las actividades culturales de todos los sujetos de una sociedad, sin añadir de inmediato que ese efecto aglutinador implica dos procesos violentos de una peculiar “traducción” de aquello que aglutina: dos procesos de subordinación o, si es necesario, de exclusión. El primero afecta a los innumerables sujetos sociales de la actividad cultural, que reciben adjudicada la imagen de aquel que, entre ellos, domina en la vida pública y que está compuesto por quienes participan efectivamente en la vida “republicana”: los miembros de la “sociedad civil” transfigurada como “sociedad política” (de los *bürger* convertidos en *citoyens*). El segundo afecta a la actividad cultural misma, que es concebida como una campaña permanente de protección de una forma de ser nacional instituida como identidad sustancializada de esa “sociedad política” –y reproducida siempre como “amenazada” en el escenario “inter-nacional”.

Sólo de manera indirecta y difícil, a través de la franja de refracción introducida por el prejuicio nacionalista, la narración histórica de la cultura moderna –en sus mejores expresiones<sup>36</sup>– ha podido percibir y tematizar la variedad y la complejidad del proceso dialéctico en que las sociedades han cuestionado y reafirmado en la vida cotidiana la forma

<sup>36</sup> Que no sólo se encuentran en ciertas grandes obras paradigmáticas de la historia de la cultura moderna –como las de Burkhardt, Chaunu, Elias, Friedell, Groethuysen, Kofler, A. Weber, por mencionar unas cuantas– sino sobre todo en innumerables obras monográficas como las de un Ariès, un Burke, un Vovelle, un Ginsburg, un Le Goff, un Redondi, etcétera, por indicar algunas más recientes.

y las figuras de su “mismidad”. Ha debido, para ello, reconstruir geografías discontinuas y dinámicas, adecuadas a la topología de las diferentes historias culturales particulares, más allá del mapa impuesto al entendimiento por el discurso de los estados nacionales; ha debido descubrir y recomponer aspectos y dimensiones de la actividad cultural que son minimizados o ignorados por ese discurso. Pero, sobre todo, ha debido reconocer y revalorar a contracorriente de la tendencia discursiva dominante, explorando con atención en los márgenes o en los deslices de la cultura descrita como nacional, la presencia de ese momento de-sustancializador que caracteriza a la actividad cultural; un momento que el discurso moderno condena en general como una incursión peligrosa de “lo otro” –la locura, el primitivismo, lo extranjero– y al que sólo acepta como “creatividad” una vez que lo ha encerrado y neutralizado en una zona privilegiada de la vida cultural, la de la *“haute culture”*: aquella cultura –esotérica y “de élite”, sin mayor importancia colectiva– que repite en su registro propio la misma pretensión monopolizadora que caracteriza al “mundo de la Política” cuando usurpa la voluntad y la iniciativa autárquicas de la sociedad.

El concepto de *ethos* histórico puede ayudar a pensar una concretización histórica de la actividad cultural que se constituya sin recurrir a las determinaciones particulares de un sujeto sustancializado –“la Nación *N*”, “Europa”, “Occidente u Oriente”, “la Civilización”, etcétera– concebido en calidad de fuente generadora de la forma singular de humanidad que está en juego en la cultura. Puede contribuir a concebir la historia de la cultura como lo que ella es en realidad: una historia de acontecimientos concretos de actividad cultural, singularizados libremente, sobre un plano de diferenciación completamente abierto, ajenos a todo intento de acotarlos y fijarlos dentro de fronteras preestablecidas.

El concepto de *ethos* histórico centra su atención, primero, en el motivo general que un acontecimiento histórico profundo, de larga duración, entrega a la sociedad para su transformación y, segundo, en las diferentes maneras como tal motivo es asumido y asimilado dentro del comportamien-

to cotidiano. Se trata de un proceso de asunción y asimilación que la comunidad humana, como “sujeto” de la actividad cultural, cumple necesariamente –eliendo en cada caso un modo de hacerlo– en todos y cada uno de los mapas o planos de determinación que puedan ser proyectados sobre ella: el de las condiciones biológicas, étnicas, geográficas o laborales, el de la jerarquización económico-social, el de la integración nacional o el de la tradición cultural. Visto en otra perspectiva, se trata de un proceso a través del cual deben pasar y dentro del cual deben constituirse todos los “sujetos” imaginables de la actividad cultural, eligiendo para ello una u otra de las opciones posibles. De este modo, al tener en cuenta el horizonte de concretización que abre la vigencia de un *ethos* histórico diferenciado en cada época, la historia de la cultura puede narrar acontecimientos de la actividad cultural que son a la vez concretos y universales, que incluyen en su singularidad todas las determinaciones imaginables, pero que lo hacen sin consolidarse en torno a ninguna de ellas, puesto que su concreción como hechos de cultura sólo comienza a perfilarse en la elección que ellos implican de una modalidad particular dentro del *ethos* general de la época.

### *El hecho capitalista y el cuádruple ethos de la modernidad*

¿De qué debe “refugiarse” o contra qué tiene que “armarse” el ser humano en la época moderna? ¿Qué contradicción especial es necesario sublimar en el mundo moderno a fin de que el proceso de la vida humana pueda desenvolverse con naturalidad?

Retomemos la descripción de Karl Marx: para que se produzca cualquier cosa, grande o pequeña, simple o compleja, material o espiritual, en la vida económica capitalista, hace falta que su producción sirva de vehículo a la producción de plusvalor, a la acumulación del capital. Asimismo, para que cualquier cosa se consuma, usable o utilizable, conocida o exótica, vital o lujosa, se requiere que la satisfacción que ella proporciona esté integrada como soporte de la reproducción

ción del capital en una escala ampliada. La vida cotidiana en la modernidad capitalista debe así desenvolverse en un mundo cuya existencia cotidiana se encuentra condicionada por una realidad dominante: el hecho capitalista. Se trata de un hecho que es en verdad un modo de ser de la vida práctica: una contradicción; de una realidad que consiste en un conflicto. Se trata de una incompatibilidad permanente entre dos tendencias contrapuestas, correspondientes a dos dinámicas simultáneas que mueven la vida social: la de ésta en tanto que es un proceso de trabajo y disfrute referido a valores de uso, por un lado, y la de la reproducción de su riqueza, en tanto que es un proceso de "valorización del valor abstracto" o acumulación de capital, por otro. Se trata, por lo demás, de un conflicto en el que, una y otra vez y sin descanso, como en el castigo que los dioses impusieron a Sí-sifo, la primera es sacrificada a la segunda y sometida a ella.

La realidad capitalista es un hecho histórico inevitable, del que no es posible escapar (si no es en virtud de una revolución apenas imaginable) y que por tanto debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida; que debe ser convertido en una "segunda naturaleza", integrado como inmediatamente aceptable. Alcanzar esta conversión de lo inaceptable en aceptable y asegurar así la "armonía" indispensable para la existencia cotidiana moderna, ésta es la tarea que le corresponde al *ethos* histórico de la modernidad.

Se trata, por lo demás, de una meta que puede alcanzarse por diferentes vías, métodos o estrategias, según sea en cada caso la combinación del impulso histórico anterior y las posibilidades ofrecidas por la situación concreta; de una conversión de lo invisible en vivible que, al poder cumplirse de muchas maneras, da lugar a una multiplicidad de versiones del *ethos* moderno, que se enfrentan entre sí y compiten unas con otras en el escenario histórico de la modernidad.

Juzgadas según la coherencia y la pureza de sus respectivas estrategias, serían cuatro las versiones extremas en las que puede constituirse el *ethos* histórico moderno; cuatro las vías ideales que se ofrecen para interiorizar el capitalismo en la

espontaneidad de la vida cotidiana o para construir la “espontaneidad” capitalista del mundo de la vida. Cada una de ellas propone una solución peculiar al hecho capitalista, a la necesidad de la vida cotidiana de desenvolverse en una condición imposible, desgarrada por la obediencia a dos principios contrapuestos –el del valor de uso y el del valor–, y cada una de ellas mantiene una actitud peculiar ante el mismo: sea de afinidad o de rechazo, de respeto o de participación.

Una primera manera de naturalizar el hecho capitalista es propia del comportamiento que se desenvuelve dentro de una identificación total y militante con la pretensión básica de la vida económica regida por la acumulación del capital: la de no sólo coincidir fielmente con los intereses del proceso “social-natural” de reproducción, sino de estar al servicio de la potenciación cuantitativa y cualitativa del mismo. Valorización del valor y desarrollo de las fuerzas productivas serían, dentro de este comportamiento cotidiano, no dos dinámicas enfrentadas entre sí, sino una y la misma, unitaria e indivisible. Se trata de un *ethos* que resuelve la contradicción inherente al hecho capitalista por la vía de tratarla como inexistente, y puede llamársele “realista” en vista de su actitud inmediatamente afirmativa ante la aparente creatividad insuperable del mundo establecido o “realmente existente”, ante la naturalidad capitalista del mundo de la vida. En efecto, se trata de una actitud que permite asociarlo –dentro de la tradición que define el arte como un tipo peculiar de representación de la realidad– con aquella corriente que piensa que el objeto de la representación artística o lo artísticamente representable de las cosas está ahí, en las cosas mismas, entregado directamente a la percepción; que es algo inmediatamente aprehensible, si se lo capta de manera atenta y minuciosa.<sup>37</sup>

Hay un segundo modo de conferirle espontaneidad al hecho capitalista, que emplea también el recurso de anular

<sup>37</sup> Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Blume, Madrid, 1983, p. 137.

la contradicción que hay en él, reduciendo uno de sus dos términos al otro. Pero, en su caso, a la inversa del anterior, es el plano de la valorización el que aparece plenamente reductible al plano del valor de uso. El carácter afirmativo de esta segunda versión pura del *ethos* moderno está en las antípodas del realismo, puesto que, para aceptar el capitalismo, lo idealiza en una imagen contraria a su apariencia. Dentro de este segundo *ethos* moderno, el capitalismo es vivido ante todo como la realización del “espíritu de empresa”, es decir, de una modalidad del espíritu, que es a su vez la expresión más elevada de la vida natural, del reino de los valores de uso. Mediante una peculiar transfiguración (“*verklärung*”), la subordinación de la forma natural a la valorización es vivida como un “momento necesario” de la historia de la realización de esa misma forma natural. Esta asunción ilusoria y ultramilitante de la inmediatez capitalista del mundo es propia de un *ethos* al que podría estar justificado calificar de “romántico”, si se tiene en cuenta que, para la estética romántica, el objeto de la representación artística no coincide con las cosas tal y como están en la percepción práctica, sino que tiene que ser “rescatado” de ellas; que sólo se entrega a la experiencia estética a través de una identificación empática con ellas, capaz de descubrirlo como su significado profundo, incluso en contra de ellas mismas.<sup>38</sup>

Diferente de las dos anteriores en la medida en que no anula ni desconoce la contradicción propia del hecho capitalista sino que por el contrario la trata en calidad de condición ineludible de la vida moderna y su mundo, el tercer *ethos* de la modernidad incluye una toma de distancia que le muestra la alternativa de comportamiento implícita en ella; no consiste en una identificación inmediata y obsesiva con la subordinación del valor de uso al valor. Si la acepta y asume de todos modos como la mejor (o la menos mala) de las dos salidas posibles, es porque reconoce en ella la virtud de la efectividad. Su actitud afirmativa respecto del hecho

<sup>38</sup> Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Minuit, París, 1962, p. 289.

capitalista no le impide percibir en la consistencia misma de lo moderno el sacrificio que hace parte de ella. Es un *ethos* al que se puede llamar “clásico”, dado el parecido que guarda su aceptación de la espontaneidad capitalista del mundo con la aprehensión del objeto de la representación artística dentro de la estética neoclásica, una aprehensión para la cual dicho objeto sólo aparece en el momento de la adecuación entre lo percibido y lo imaginado, en el proceso inmanente de comparación de la cosa con su propio ideal.<sup>39</sup>

La cuarta manera de interiorizar el capitalismo en la espontaneidad de la vida cotidiana es la del *ethos* que podría llamarse “barroco”. Se trata de un comportamiento que no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; que la reconoce y la tiene por inevitable, de igual manera que el clásico, pero que, a diferencia de éste, se resiste a aceptar y asumir la elección que se impone junto con ese reconocimiento, obligando a tomar partido por el término “valor” en contra del término “valor de uso”. No mucho más absurda que las otras, la estrategia barroca para vivir la inmediatez capitalista del mundo implica un elegir el tercero que no puede ser: consiste en vivir la contradicción bajo el modo del trascenderla y desrealizarla, llevándola a un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a tenerla ya perdida.<sup>40</sup> El calificativo “barroco” puede justificarse en razón de la semejanza que hay entre su modo de tratar la naturalidad capitalista del mundo y la manera en que la estética barroca descubre el objeto artístico que puede haber en la cosa representada: la de una puesta en escena.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Barcelona, 1979, t. II, pp. 163-64.

<sup>40</sup> Un antecedente de esta descripción de la “list” barroca puede encontrarse en la *Kulturgechichte...* de Friedell, una obra, por lo demás, llena de sugerencias audaces. (cit., t. 2, pp. 55-58.)

<sup>41</sup> Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein, 1972, pp. 32-33.

Como es comprensible, ninguno de estos cuatro *ethes* que conforman el sistema puro de “usos y costumbres” o el “refugio y abrigo” civilizatorio elemental de la modernidad capitalista se da nunca de manera exclusiva; cada uno aparece siempre combinado con los otros, de manera diferente según las circunstancias, en la vida efectiva de las distintas construcciones modernas del mundo. Puede, sin embargo, jugar un papel dominante en esa composición, organizar su combinación con los otros y obligarlos a traducirse a él para que alcancen a manifestarse. Sólo en este sentido impuro e impreciso sería dable hablar, por ejemplo, de una “modernidad clásica” frente a otra “romántica”, o de una “sociedad realista” a diferencia de otra “barroca”. Provenientes de distintas épocas de la modernidad, es decir, referidos a distintos impulsos sucesivos del capitalismo –el mediterráneo, el nórdico, el occidental y el centroeuropeo–, los distintos *ethes* modernos configuran la vida social contemporánea desde diferentes estratos “arqueológicos” o de decantación histórica. Cada uno ha tenido su propia manera de actuar sobre la sociedad y una dimensión preferente de la misma desde donde ha expandido su acción. Es indudable, sin embargo, que el *ethos* realista, el que llegó a desempeñar el papel dominante en esa composición, es el que ha organizado su propia combinación con los otros y los obliga a traducirse a él para volverse efectivos. En este sentido igualmente relativo puede hablarse, siguiendo a Max Weber,<sup>12</sup> de la modernidad capitalista como ‘un esquema civilizatorio que requiere e impone el uso de la “ética protestante”, es decir, de aquella que parte de la remitificación realista de la religión cristiana que traduce las demandas de la productividad capitalista al plano de la técnica de autodisciplinamiento individual –concentrándolas en la exigencia de sacrificar el “ahora” del valor de uso en provecho del “mañana” de la valorización mercantil.

<sup>12</sup> *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Mohr, Tübingen, 1934, pp. 82-83.

## 2. El *ethos* barroco

*Y es saber vivir convertir en placeres los que avían de ser pesares.*

Baltasar Gracián

### *El comportamiento barroco elemental*

El comportamiento humano, entendido como un actuar de manera libre en una situación dada, tiene su núcleo en el instante de la elección como decisión o toma de partido.<sup>43</sup> En el instante de la elección se pone en práctica la capacidad de introducir la determinación en medio de una serie indeterminada de cosas, es decir, de tomar partido por unas para tal o cual efecto, y de descartar las otras. *Determinatio negatio est*, como decía Spinoza aplicando el principio del *tertium non datur*: toda afirmación de una posibilidad implica la negación de las demás; no hay cómo comportarse ante las cosas del mundo sin adjudicarles a todas, aunque sea con validez efímera, una de las dos categorías: aprovechable o desecharable, sustancial o accesorio.<sup>44</sup> Las cosas son siempre, en cada caso, necesarias *hic et nunc* “para mi mundo” o innecesarias para él, indispensables o prescindibles; su presencia actual dentro de él o bien tiene un fundamento, una razón de ser, o bien es completamente casual, fortuita. No existe una tercera categoría posible, capaz de reunir a la vez, en la

<sup>43</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Presses Universitaires de France, París, 1942, p. 175.

<sup>44</sup> De acuerdo a los contenidos empíricos a los que se aplican, estos calificativos pueden llamarse también, el primero: esencial, de contenido, total, central, principal, urgente, indispensable, etcétera, y el segundo: aparente, formal, parcial, periférico, secundario, postergable, ornamental, etcétera.

singularidad de una experiencia, lo aprovechable o necesario y su contrario, lo desecharable o casual.

En la vida cotidiana del siglo XVII, el siglo de la transición suspendida, el acto de elegir resulta especialmente problemático; las condiciones que prevalecen en ella impiden a cada paso la adjudicación de una u otra de estas dos categorías a las cosas y las acciones del mundo de la vida, la obstaculizan sistemáticamente, lo mismo en la más importante que en la más insignificante de las situaciones. Son condiciones que introducen una ambivalencia radical en la vida humana y su mundo; una ambivalencia ontológica, que llega al extremo de convertir la consistencia de los mismos en una realidad evanescente. Bajo ellas, en efecto, los contenidos cualitativos de un acto o un objeto no manifiestan ni respetan ninguna coherencia: las cualidades de útil, bueno, verdadero, bello no sólo no se acompañan entre sí en su positividad común cuando una de ellas califica dichos actos u objetos, sino que resulta imposible suponer una correspondencia unívoca entre ellas, que pudiera estar armonizándolas, por más profunda e imperceptible que uno quisiera imaginarla. Lo mismo el campo de la valoración positiva que el de la negativa incluyen cualidades no sólo incompatibles sino hostiles entre sí. Se trata, por lo demás, de una falta de coherencia que no se debe propiamente a una ausencia sino al silencio enigmático, ambivalente, de la instancia última en la que recae la capacidad de justificar el que una palabra buena pueda estar muy alejada de la verdad y un objeto útil pueda estar peleado con la belleza; que una acción provechosa pueda ser includiblemente injusta y un acto virtuoso, repugnante.

La ambivalencia ontológica se presenta por el hecho de que el dispositivo capaz de relativizar las contradicciones entre esas cualidades –de reducir la verdad a la bondad y la utilidad a la belleza, de demostrar que lo injusto es disculpable y disfrutable lo repugnante– se ha multiplicado en dos versiones contrapuestas de sí mismo, en dos propuestas de coherencia y armonía que reclaman, cada una de ellas para sí, el fundamento de la “naturalidad”. Hay una guerra sorda

entre dos universos de sentido, que pone en disputa todo el edificio de los contenidos cualitativos del mundo y los priva hasta de la mínima univocidad propia del *hic et nunc* en el que pudieran ser necesariamente lo uno o lo otro. La contraposición entre lo aprovechable y lo desecharable, lo sustancial y lo accesorio, lo fundamentado y lo azaroso, lo necesario y lo contingente: la contraposición entre lo que obedece a un orden y tiene sentido y lo caótico y carente de sentido se presenta así en dos versiones distintas que se anulan recíprocamente y que pueden ser igualmente válidas o igualmente insostenibles.<sup>15</sup> Por esta razón, en virtud de este empate radical entre dos universos de sentido concurrentes, la ambivalencia dentro de la que debe comportarse el *ethos* de la modernidad es una ambivalencia fundamental, de orden ontológico: los modos de tratarla que ese *ethos* incluye son cada uno de ellos principios estructurantes del conjunto de la vida humana y del mundo en el que ella se desenvuelve.

### *Tertium datur: la libertad como elección del tercero excluido*

Si las determinaciones cualitativas de la vida y su mundo, para afirmarse como tales, para tener un sentido (positivo o negativo), deben ser lo uno o lo otro –necesarias o fortuitas, naturales o artificiales, fundamentadas o contingentes–, y si esto no acontece porque, en las condiciones de la vida moderna, lo uno y lo otro se han vuelto intercambiables, la primera tarea que cumple el *ethos* que se integra afirmativamente en la modernización prevaleciente consiste entonces

<sup>15</sup> No hay que olvidar que, más o menos implícito en el discurso filosófico occidental desde la época de los griegos, el “principio ‘de razón suficiente”, el principio que tematiza la relación entre lo necesario y lo contingente, alcanza su formulación expresa y definitiva en el siglo XVII, en la obra de Leibniz. La experiencia moderna del mundo como un hecho contingente, de su realidad como azarosa o casual, sólo comienza a darse en el interregno de ambivalencia que está entre la convicción arcaica de su necesidad mágica o sobrenatural y la nueva convicción de esa misma necesidad, pero en clave racionalista o “humanista”. Leibniz es el filósofo de ese interregno.

en vencer esa equivalencia de las dos propuestas de necesidad y sentido, romper la ambigüedad del mundo y la ambivalencia del sentido, y en tomar partido por aquella propuesta que la propia modernización trae consigo, la que se genera en la construcción capitalista del mundo. Consiste en decidir que la necesidad y el sentido propuestos por la “lógica” del valor de uso son reductibles a la propuesta de la modernidad capitalista y deben por tanto traducirse a ella.

El *ethos* barroco, en cambio, que se resiste al imperativo de esa elección, y que no afirma ni asume la modernización en marcha, que no sacrifica el valor de uso pero tampoco se rebela contra la valorización del valor, debe buscar una salida diferente: situado en esta necesidad de elegir, enfrentado a esta alternativa, no es la abstención o la irresolución, como podría parecer a primera vista, lo que caracteriza centralmente el comportamiento barroco. Es más bien el decidir o tomar partido –de una manera que se antoja absurda, paradójica– por los dos contrarios a la vez; es decir, en realidad, el resolverse por una traslación del conflicto entre ellos a un plano diferente, en el que el mismo –sin ser eliminado– quede trascendido.<sup>46</sup> Inherente al *ethos* barroco es así una toma de decisión por el tercero excluido, por un salto capaz de rebasar el empate de la contradicción así como la ambivalencia que resulta de él; una elección que implica sin duda, juzgada desde la actitud “realista”, un “escapismo”, una “huida fuera de la realidad”. Elegir la “tercera posibilidad”, la que no tiene cabida en el mundo establecido, trae consigo un “vivir otro mundo dentro de ese mundo”, es decir, visto a la inversa, un “poner el mundo, tal como existe de hecho, entre paréntesis”. Se trata, sin embargo, de un “paréntesis” que es toda una puesta en escena; de una “desrealización” de la contradicción y la ambivalencia que, sin pretender resolverlas, intenta de todas maneras neutralizarlas, adjudicándoles para ello el status de lo alegórico.<sup>47</sup> El ser

<sup>46</sup> Klaus Heinrich, *Tertium datur; eine religionsphilosophische Einführung in die Logik*, Stroemfeld/Roter Stern, Basilea-Frankfurt am Mein, 1981, pp. 45-46

<sup>47</sup> “Desrealización”, en el sentido que tiene en la teoría de lo imaginario

humano barroco pretende vivir su vida en una realidad de segundo nivel, que tendría a la realidad primaria –la contradictoria y ambivalente– en calidad de sustrato reelaborado por ella; se inventa una “necesidad contingente en medio de la contingencia de ambas necesidades contrapuestas”, “un sentido dentro de la ambivalencia o en medio del vacío de sentido”.<sup>48</sup>

Pocos autores como Baltasar Gracián han sabido expresar de manera tan pura el espíritu de su época. Su *Oráculo manual y arte de prudencia* es leído ahora como un manual de “marketing del siglo XVII”,<sup>49</sup> del arte de una “prudencia”

rio desarrollada por Sartre (*L'imaginaire*, 1939, pp. 232ss.) S. Sarduy (*Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 74.) se refiere a este comportamiento cuando, apoyándose en J. Lacan, habla de la metaforización barroca como de un modo radical de “supresión”, de una “represión” (*verdrängung*).

<sup>48</sup> La *stimmung* básica, el estado de ánimo elemental que acompaña al *ethos* barroco es por ello múltiple, inestable y cíclico. Parte de la melancolía en la experiencia del mundo como invivible, sumido en una ambivalencia sin salida, en el que “todo, por más diferente que parezca, va a dar a lo mismo”. Se hunde ahí hasta topar, en medio del desasosiego que trae la decisión imposible, del vaivén vertiginoso y paralizador de la voluntad, con la contradicción que suscita y al mismo tiempo anula el sentido del mundo, y se levanta, finalmente, en el entusiasmo de la invención de una “vida breve” que, teatralizando a la otra, la mayor, suspende el conflicto que hay en ella. Monteverdi, que fue el iniciador del drama musical moderno en la medida en que fue también el primero en explorar libremente la dramaticidad de la música, decía que el *temperato*, en sus obras, no sólo aprende del *molle* y el *concitato*, “los dos caracteres sonoros contrarios capaces de mover nuestra alma”, sino que, volviéndose retroactivamente sobre ellos, los “alecciona”. En su *Lord Rochester's Monkey*, Graham Greene (1974) retrata con agudeza la cohabitación tormentosa de la melancolía y el entusiasmo en un *witty* del siglo XVII inglés. Barthes habla, a propósito de la presencia de Dios a través de los *Ejercicios* de san Ignació, de un “retournement de la carence de signe en signe”. (Sade, *Fourier, Loyola*, Seuil, París, 1971, p. 80.) Es tal vez Benjamin (op. cit., pp. 131ss.) quien explica con mayor agudeza la relación entre la “alegoresis barroca” y la melancolía. Véase, sobre estos asuntos, Wolf Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1972.

<sup>49</sup> Así lo sugiere, por ejemplo, Emilio Blanco en la introducción a su edición del mismo. (Gracián, op. cit., Cátedra, Madrid, 1995 [1647], pp. 48-51.)

cínica que no consistiría en otra cosa que en un “saber vivir” cuyo secreto estará en “saber dar la espalda” a todo aquello que pueda perturbar el disfrute del éxito y el beneficio alcanzado con él. Y se trata sin duda de un manual que guía para “triunfar en el mundo”; pero de uno muy especial que guía hacia un “triunfo” muy dudoso, en un “mundo” muy “raro”. Si no se quiere ignorar sino más bien explicar el carácter tan abiertamente “excéntrico” de este “manual” en nuestros días, es necesario tener en consideración la peculiar modernidad con la que juega en Gracián la acepción de términos como “vivir”, “práctica”, “utilidad”, “beneficio”, “triunfo”, etcétera, y el hecho de que, para esa modernidad, el sentido que éstos tienen en la acepción desarrollada por la modernidad clásico-realista –dominante en la España ibérica después de su borbonización en el siglo XVIII– se encuentra no sólo alterado sino incluso invertido.

El “triunfo” que se persigue en los consejos de Gracián es, sin duda, el del varón empeñado en los asuntos terrenales, “comprometido” en “ganar el mundo”. Pero es el triunfo del “*beatus vir*” del Salmo 16 que Vivaldi musicalizó medio siglo después, con todo alarde barroco. Es el triunfo mun-  
dano de un hombre situado en los tiempos “de hoi”, en los que –a diferencia de los de antes, y en virtud de que la Iglesia Católica, renovada en Trento y dirigida por la Compañía de Jesús, reconstruye el mundo, en la práctica, *ad maiorem Dei gloria*– ese “ganar el mundo” tiene al fin, después de una larga historia, más posibilidades de coincidir con el “ganar la propia alma” que con el perderla. La realización personal de cada quien es ahora no sólo deseable sino posible, y ello en armonía con la realización de la *katholiké ekklesia*, de la comunidad universal de los seres humanos, que ha tomado partido por Dios, en contra de Satanás, y que está empeñada en la realización del Bien: “no quiera uno ser tan hombre de bien”, dice el *Oráculo*, “que ocasione al otro serlo de mal” (Aforismo 243). La sabiduría del varón prudente está inmersa en la vida práctica y concreta, puesto que “el saber vivir es hoi el verdadero saber” (A. 232), pero es una sabiduría que lo saca siempre “más allá” de la inmedia-

tez de esa vida, volviéndolo “universal”, convirtiéndolo en una totalización que se inventa formas y artificios cada vez más elaborados para la variedad inagotable de su naturaleza animal (A. 93). “Varón desengañado” de las limitaciones del mundo (A. 100), el héroe barroco no es “menudo en su proceder”, no “se individua mucho en las cosas...” (A. 88). Intenta, por el contrario, “trascender” la cotidianidad de la vida, vivirla identificado con la esencia que juega en su apariencia. Ser “trascendental”, dice Gracián, y serlo “en todo”, es “la primera y suma regla del obrar y del hablar...” (A. 92). El “seso” o entendimiento es lo que hay de mejor en el ser humano —que es, a su vez, “lo mejor de lo visible—, y es el sentido que sólo alcanza su plenitud cuando es “seso trascendental” o “valiente”. El “ánimo”, el “corazón”, la valentía, la capacidad de trans-scender o sobre-ponerse, de “digerir con igual valor los extremos de la fortuna”, debe ser, según Gracián, lo único propio y distintivo del ser humano. De ahí que el varón “de éxito” sería el que “usa el renovar su lucimiento” —lo que “es privilegio de Fénix”—, el que “usa, pues, del renacer en el valor, en el ingenio, en la dicha, en todo: del empeñarse con novedades de vizarría, amaneciendo muchas veces, como el Sol, variando teatros al lucimiento, para que en el uno la privación y en el otro la novedad soliciten aquí el aplauso, si allí el deseo” (A. 81).

### *Disimulo y resistencia*

Tal vez la imagen más ejemplar del comportamiento barroco la ofrece el que se encuentra en acción en el proceso de mestizaje civilizatorio que cumple la sociedad americana del siglo XVII.

En la América conquistada por España y Portugal, dos definiciones contrapuestas de lo que en la vida humana y su mundo es necesario y pleno de sentido, y lo que no lo es, combatían entre sí a comienzos del siglo XVII; un empate sin salida entre ambas caracterizaba la situación en la que se encontraba su población mayoritaria, compuesta lo mismo por los sobrevivientes indígenas de la devastación demográfica

fica y civilizatoria del siglo pasado, que por negros, mulatos y mestizos de toda especie y hasta por criollos venidos a menos. La primera definición era perceptible desde la actitud de sometimiento al proyecto civilizatorio y a la voluntad política del centro imperial y sus enviados, los "peninsulares"; desde una actitud de "traición" a lo que era América: a lo que debió haber sido antes de la catástrofe, a lo que fue durante ella y a lo que siguió siendo después de ella, en su ruinosa y precaria sobrevivencia. La segunda era perceptible desde la actitud de rebeldía y resistencia a la nueva realidad de la Europa transplantada, de fidelidad a un modo singular, autóctono o "criollo", de estar en conexión con la naturaleza americana. Ambos proyectos de mundo, ambas "lógicas", podían ser igualmente convincentes, pues los dos reclamaban, cada uno para sí, la afirmación de la vida, y combatían al otro acusándolo de ser una negación de la misma. Someterse, colaborar con el mundo y el poder establecidos, equivalía a asegurar la marcha de la nueva economía y a participar en sus beneficios; la "muerte moral" que ello traía consigo, la "renuncia a uno mismo", a la forma social peculiar y su vía de acceso civilizatorio a lo Otro, podía ser visto con toda razón como el precio que era necesario pagar por mantener la existencia física, que es el fundamento real de toda moral y toda identidad. Por otra parte, resistir al mundo y al poder establecidos, rebelarse contra ellos, era lo mismo que proteger y rescatar la autonomía y la dignidad moral: la "muerte física" que esto implicaba, el replegarse en sí mismo, alejarse del proceso civilizatorio y refugiarse en lo inhóspito, podía verse perfectamente como la única manera de rescatar lo principal de la vida, lo que podría hacer que los beneficios económicos sean realmente tales.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> Lejos de haber sido ésta una opción hipotética, fue puesta en práctica de manera masiva, consciente e inconscientemente, durante la segunda mitad del siglo XVI. Es además la que, complementariamente a la intención irrealizable de la Corona, de imponer un *apartheid* en América ("ciudades de blancos", "pueblos de indios"), ha permitido la supervivencia de numerosas comunidades indígenas hasta nuestros días; comunidades en las que el mestizaje cultural ha intentado ir en sentido inverso al

La vigencia simultánea y por tanto contradictoria de estas dos versiones de la oposición necesario/contingente impone en la vida social una ambivalencia radical e ineludible, ante la cual la población americana supo generar una actitud especial, la misma que en el siglo anterior había sido inventada por la “lengua” de Hernán Cortés, la famosa Malinche. En la práctica de todos los días, saliendo de los estratos más miserables, llegó a expandirse y a prevalecer en el conjunto de la sociedad una peculiar estrategia de comportamiento: consistía en no someterse ni tampoco rebelarse o, a la inversa, en someterse y rebelarse al mismo tiempo. Era una estrategia destinada a salir de la alternativa obligada entre la denigración o el suicidio; y consistía justamente en una “elección del tercero excluido”, en un salto a un terreno histórico diferente, en el que esa alternativa perdía su razón de ser; en un recurso a la prefiguración de un futuro posible. Por un lado, la aceptación de las formas civilizatorias y el cumplimiento de las leyes y disposiciones políticas del imperio eran llevados a tal extremo en la práctica cotidiana, que ponían a las mismas en una crisis de vigencia y legitimidad de la que sólo hubieran podido salir efectivamente si hubieran logrado replantear su sentido y su alcance, redefinirse y refundamentarse. Por otro lado, la resistencia, la reivindicación de la “identidad” americana, era cumplida de manera tan radical, que obligaba a ésta a poner a prueba en la práctica el núcleo de su propuesta civilizatoria, a refundarse y reconfigurarse para responder a las nuevas condiciones históricas. Era una estrategia que no perseguía adoptar y prolongar en América la figura histórica peninsular de la civilización europea a fines del siglo XVI, ni tampoco rehacer la civilización precolombina, “corrigiéndola con lo mejor de la europea”, sino en rehacer, en hacer de nuevo la civilización europea, pero como civilización americana: igual y diferente de sí misma a la vez.<sup>51</sup> Era la estrate-

dominante: no como el devoramiento de lo indígena por lo europeo sino como la integración de elementos de éste en el primero.

<sup>51</sup> Edmundo O’Gorman, *Meditaciones sobre el criollismo*, Actas A. M. L., México, 1970.

gia que Lezama Lima<sup>52</sup> llamaría “de contraconquista”. Por esta razón, como lo expone Octavio Paz,<sup>53</sup> fueron los mestizos –tanto “cholos” como “criollos”– quienes “realmente encarnaban” a la sociedad generadora de esta estrategia: “sus verdaderos hijos”, los que construían en América no sólo una España “nueva”, sino “otra”.

La estrategia barroca del ir más allá de la alternativa sumisión/rebelía está en la base de las realidades históricas más importantes del siglo XVII americano. La más básica y determinante de ellas, la aparición y la conformación primera de una nueva “economía-mundo”,<sup>54</sup> obedece claramente a una estrategia de rebasamiento de la necesidad de optar entre someterse a la política económica asfixiante de la Corona o rebelarse contra ella mediante una actividad económica puramente ilegal y contraventora. La “economía-mundo” en gestación no sacaba su fuerza del desacato de la legalidad y la institucionalidad económicas establecidas sino, por el contrario, del uso y el abuso que hacía de las mismas. Su práctica implicaba el rebasamiento de ellas y la puesta en vigencia de una legalidad sustitutiva y una institucionalidad paralela. Era una economía “informal”, sobrepuerta a la oficial, que en esos tiempos esbozaba la posibilidad de una organización social y política diferente para el mundo americano.

Lo mismo puede decirse del barroquismo de la actividad política “criolla” en su relación con la política central del imperio, un barroquismo que Rosario Villari encuentra también en la política de la oposición al régimen en el Reino de Nápoles durante el siglo XVII.<sup>55</sup> La sumisión, el conformismo y el oportunismo, con los recursos de la intriga, la traición y la hipocresía, no son rasgos exclusivos de la política barroca

<sup>52</sup> “La expresión americana”, en *El reino de la imagen*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, p. 385.

<sup>53</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 54.

<sup>54</sup> F. Braudel, op. cit.

<sup>55</sup> *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Roma-Bari, 1987, p. 40.

ni tampoco los principales y característicos de ella. La imagen denigratoria de la cultura política barroca, que afirma tal cosa, es de origen claramente polémico e ignora interesadamente la peculiaridad de un modo moderno de hacer política que no se atiene al modelo predominante y consagrado –“realista”, puritano–, pero que abre un campo diferente, igualmente genuino, de posibilidades de hacer política, en el que pueden darse por igual no sólo todos los defectos sino también todas las virtudes de la actividad política en cuanto tal. Una muestra de ese modo barroco de la política sería justamente, como lo afirma Villari, la *“dissimulazione”*. ¿Cómo hacer política republicana allí donde el despotismo estatal la imposibilita sistemáticamente, allí donde está obligada a corromperse y claudicar, a desdecirse y tracionarse, puesto que cualquier autoafirmación directa y abierta la orillaría a la rebelión y la encauzaría así al suicidio, a la derrota heroica que traslada los actos políticos, reducidos a la consistencia de hechos históricos aleccionadores, al plano de lo imaginario? ¿Cómo, si no inventándose una república virtual y cumpliendo sus leyes “informales” mientras se las disfraza de las que son impuestas por el despotismo imperante?<sup>56</sup>

El planteamiento de la *dissimulazione* (contemporáneo de otros similares en la cultura europea de influencia mediterránea, como los del *Oráculo manual* de Gracián, por ejemplo) aconseja hacer concesiones en el plano bajo y evidente, como maniobra de ocultamiento de la conquista en el plano superior e invisible; como instrumento para poner en práctica una política de oposición efectiva dentro de un espacio político dominado por la dictadura y la represión. Es el mismo planteamiento estratégico “criollo” del “se obedece, pero no se cumple”, referido a las disposiciones reales. Váli-

<sup>56</sup> En su brillante reconstrucción del mundo cultural en torno a Galileo, Pietro Redondi (*Galileo herético*, Alianza, Madrid, 1983, p. 37) apunta, recordando al T. Acceto de *Della dissimulazione onesta* (1641), que el disimulo no es sólo un modo del ocultamiento de las propias virtudes ante los más poderosos, sino también una muestra de respeto y solidaridad para con los menos poderosos.

das en sí mismas, éstas debían sin embargo pasar el trance barroco de ser “representadas” por la realidad americana para llegar a ser efectivamente aplicables en ella.<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Esta proclividad barroca a fundar legalidades paralelas acompaña, hasta nuestros días, toda la historia de la cultura política moderna en los “países latinos”. Ambivalente, lo mismo puede ser recurso de resistencia democrática al estado oligárquico moderno que dispositivo de conservación de despotismos arcaicos en contra de una democratización moderna alternativa.

### 3. El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana

*El danzón contrarresta las prisiones de la monotonía.*  
Carlos Monsiváis

#### *Cultura y vida cotidiana*

No siempre se justifica denominar toda una época de la historia de acuerdo al tipo de creación artística preponderante en ella; entre los pocos casos en que sí es así parece encontrarse el de la época moderna conocida como "barroca". En efecto, la vida social en el siglo XVII, en la medida en que se encuentra dominada por el *ethos* barroco, otorga a la "desrealización" de sí misma,<sup>58</sup> al descentramiento imaginario del orden pragmático de las cosas, una importancia que resulta no sólo mayor sino desproporcionada, en comparación con la que tendrá en siglos posteriores.<sup>59</sup> En muchos aspectos parecida a la de la Edad Media, la desrealización de la vida cotidiana en el siglo barroco es sin embargo sustancialmente diferente de ella: no se trata de una desrealización preponderantemente mágica y ceremonial, sino de otra, plenamente moderna, que no abandona el plano secular y que es de orden estético. El tipo de arte que destaca en medio de esa "estetización desmedida" de la vida cotidiana, el arte barroco, puede así, sin sobrepasarse, ceder su nombre tanto a esa época como al *ethos* histórico que predomina en ella.

<sup>58</sup> J. P. Sartre, op. cit., pp. 231ss.

<sup>59</sup> Al hablar de una "età barocca", Croce percibe esta desrealización como una "enfermedad" y una decadencia que, desde el arte, invade el cuerpo entero de la sociedad.

No es de extrañar que un *ethos* que no se compromete con el proyecto civilizatorio de la modernidad capitalista se mantenga al margen del productivismo afiebrado que la ejecución de ese proyecto trae consigo. Lo que sí merece consideración es la forma que toma ese distanciamiento, que no es la de un quietismo indiferente o de un abandono del mundo, sino justamente la de una “desviación esteticista de la energía productiva” en la construcción de ese mundo; la de una actividad preocupada casi obsesivamente en poner el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, en ubicar la belleza como elemento catalizador de todos los otros valores positivos del mundo. ¿Qué implica esta propuesta de alteración de la jerarquía axiológica dominante en la modernidad? ¿Cuál es el lugar que le correspondería a la estetización dentro de la vida cotidiana moderna, y que el *ethos* barroco amplía desmesuradamente?

#### El tiempo de lo extraordinario y el tiempo de lo cotidiano

La temporalidad del tiempo –el campo de la percepción en el que la cosas cambian sin dejar de ser ellas mismas, pero como un campo que es una “situación”, un horizonte de posibilidades dentro del cual es necesario tomar distancia y elegir– parece ser un descubrimiento propio y exclusivo de la existencia humana. Se trata, por lo demás, de un descubrimiento que en la más amplia pluralidad de las versiones de lo humano reconoce la temporalidad constituida por una tensión bipolar entre lo que sería el tiempo en la experiencia de la discontinuidad absoluta y lo que sería en la experiencia de la continuidad absoluta o, dicho en otras palabras, entre el tiempo de los momentos extraordinarios de la existencia histórica –los de composición y recomposición de la forma singular de lo humano– y el tiempo de los momentos ordinarios o cotidianos de la misma –los de la reproducción y el cultivo de esa forma.<sup>60</sup> Es una contraposición que

<sup>60</sup> Según lo muestran las investigaciones sobre “lo profano y lo sagrado” llevadas a cabo por la antropología contemporánea en la línea que parte

parece condicionar fundamentalmente la existencia humana, que está marcada en la estructura más profunda de su comportamiento. El tiempo de lo extraordinario, del momento en que la subsistencia misma de la vida social entra en cuestión, es percibido por ella ya sea como el tiempo de la amenaza inminente y absoluta de anulación de la identidad o como el de la plenitud absoluta, de la posibilidad efectiva de realización de la misma, del cumplimiento de sus metas e ideales.<sup>61</sup> A este tiempo en que el ser o no ser de la comunidad parece estar puesto directamente en cuestión, se le contrapone el otro, el de la vida pragmática de la procreación, de la producción y el consumo de los bienes: el tiempo de la existencia rutinaria, alejado igualmente de la catástrofe que del paraíso, en el que la sociedad y su forma particular se presentan como un hecho natural, como una "segunda naturaleza".

En el momento extraordinario, el código general de lo humano junto con la subcodificación específica de una identidad cultural concreta en una situación determinada –que son los que dan sentido y permiten el funcionamiento efectivo de una sociedad– entran a ser re-formulados o re-configureados en la práctica, son tratados de una manera que pone énfasis en la función meta-semiótica (y metalingüística) de la vida como un proceso comunicativo. En el tiempo de la rutina, en cambio, el uso que se hace de ellos es completamente respetuoso de su autoridad, concentrado en cualquier otra de las funciones comunicativas, menos en la autorreflexiva.

La vida cotidiana de los seres humanos sólo se constituye como tal en la medida en que en ella coexisten estas dos modalidades de la existencia humana, es decir, en que el cumplimiento de las disposiciones que están en el código tiene lugar, por un lado, como una aplicación ciega y, por otro, como una ejecución cuestionante de las mismas; en la

de Durkheim y Mauss y se prolonga lo mismo en Roger Cailloix que en Georges Bataille y, sobre todo, en Mircea Eliade.

<sup>61</sup> Heinrich, *Tertium datur...*, cit., pp. 122-23.

medida en que la práctica rutinaria coexiste con otra que la quiebra e interrumpe sistemáticamente trabajando sobre el sentido de lo que ella hace y dice.

Si no hay esta peculiar combinación, en mayor o menor escala, sea en toda una vida, en un año o en un mismo instante, de estas dos versiones de la existencia cotidiana; si no se da la combinación de una existencia que ejecuta automáticamente el programa codificado con una existencia “en ruptura” o que trata “reflexivamente” ese programa, no puede hablarse de una existencia cotidiana propiamente humana. Por esta razón, la temporalidad real de la cotidianidad humana sólo puede concebirse como una combinación o un entrecruzamiento muy peculiar de las dos caras o los dos tipos contrapuestos de la temporalidad elemental.

Ahora bien, ¿cómo puede concebirse el tiempo de esta ruptura, si no es como el momento de una irrupción de la temporalidad extraordinaria dentro de la temporalidad de la rutina? Una irrupción que sólo puede tener lugar en el reino de lo imaginario; en este plano en que la práctica cotidiana abre lugares o deja espacios para que en ellos se inserte o se haga presente un simulacro de lo que sucede en la práctica extraordinaria. La ruptura es eso justamente: una aparición o un estallido, en medio de la dimensión imaginaria de la vida, de lo que acontecería propiamente ya sea en el tiempo de la realización plena de la comunidad o en el de la aniquilación de la misma: en el momento de la luminosidad absoluta o en el de la tiniebla absoluta.<sup>62</sup>

Puede decirse, en este sentido, que, dentro de la cotidianidad humana, es el momento de ruptura el que concentra en sí la actividad cultural como un cultivo propiamente dialéctico (de- y re-sustancializador) de la “identidad” singular de una vida social. En sí misma, la cultura se ubica en la dimensión del gasto ultra-funcional, improductivo –o, mejor dicho, “sobre-productivo”– de energías, en el descubri-

<sup>62</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Anagrama, Barcelona, 1979, pp. 25-26.

miento y la exploración del dispendio o el derroche de oportunidades vitales, que aleja la vida social de la funcionalidad perfecta y la productividad impecable que reinan en la vida puramente animal.<sup>63</sup> Por esta razón, aunque en general el ejercicio de la cultura se enriquece, por supuesto, junto con los medios que el “excedente económico” pone a su disposición, las condiciones históricas pueden, sin embargo, invertir esta tendencia: en ciertas sociedades, en ciertas clases sociales o en ciertas situaciones históricas, la escasez de esos medios no sólo no alcanza a suspender el ejercicio del movimiento autorreflexivo de la cultura, sino que incluso, en ocasiones, lo enfatiza y magnifica; así como también, a la inversa, su abundancia en otras sociedades, otras clases y otras situaciones, lejos de promoverlo, lo ahoga y disminuye.

#### El juego, la fiesta y el arte

Innumerables son, dentro de esta complejidad de la vida cotidiana, las figuras que adopta la posibilidad de esa existencia “en ruptura”. En todas ellas, sin embargo, pueden distinguirse tres esquemas diferentes, que se combinan entre sí bajo el predominio de uno de ellos; son los esquemas propios del juego, de la fiesta y del arte, respectivamente. El rasgo común de todos ellos, a partir del cual comienza su diferenciación, consiste en la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, la de la destrucción y re-construcción de la “naturalidad” de lo humano, de la necesidad de su presencia contingente.

El juego, por ejemplo, la ruptura que muestra de manera más abstracta el esquema autocrítico de la actividad cultural, consigue que se inviertan, aunque sea por un instante, los papeles que el azar, por un lado, como caos o carencia abso-

<sup>63</sup> Este carácter dispendioso, “lujoso”, de la cultura está seguramente en la base de la confusión que la reduce a la “alta cultura” y la identifica con ella; dado su alto grado de dificultad técnica, que la vuelve necesariamente costosa, ésta sólo puede desarrollarse en el ámbito de consumo de las clases que monopolizan el poder económico.

luta de orden, y la necesidad, por otro, como norma o regularidad absoluta, desempeñan en su contraposición. El placer lúdico consiste en esto precisamente: en la experiencia de la imposibilidad de establecer si un hecho dado debe su presencia a una concatenación causal de otros hechos anteriores (la preparación de un deportista, el conocimiento de un apostador, por ejemplo) o justamente a lo contrario, a la ruptura de esa concatenación causal (la "mala suerte" del contrincante, la "voluntad de Dios"). Es el placer que trae la experiencia de una pérdida fugaz de todo soporte; la instantánea convicción de que el azar y la necesidad pueden ser, en un momento dado, intercambiables. En la rutina irrumpen de pronto la duda acerca de si la necesidad natural de la marcha de las cosas —y, junto con ella, de la segunda "naturaleza", de la forma social de la vida, que se impone como incuestionable— no será justamente su contrario, la carencia de necesidad, lo aleatorio.<sup>64</sup>

Algo diferente opera en el caso de la ruptura festiva; la irrupción del momento extraordinario es en este caso mucho más compleja. Lo que en ella entra en juego no es ya solamente el hecho de la necesidad o naturalidad del código, sino la consistencia concreta del mismo, es decir, la cristalización, como subcodificación singular del código de lo humano, de la estrategia de supervivencia del grupo social en una situación histórica determinada. La ceremonia ritual, el momento en que culmina la experiencia festiva, es el vehículo de este tipo peculiar de ruptura de la rutina: ella destruye y reconstruye en un solo movimiento todo el edificio del valor de uso dentro del que habita una sociedad; impugna y ratifica en un solo acto todo el conjunto de definiciones cualitativas del mundo de la vida; deshace y vuelve a hacer el nudo sagrado que ata la vigencia de los valores orientadores de la existencia humana a la aquiescencia que lo otro, lo sobrehumano, les otorga.<sup>65</sup> Se trata de una ruptura sumamente peculiar puesto que implica todo un momen-

<sup>64</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens*. Rowohlt, Hamburgo, 1956, pp. 17-18.

<sup>65</sup> Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Gallimard, París, 1950, p. 125.

to de abandono o puesta en suspenso del modo rutinario de la existencia concreta.

Tal vez lo más característico y decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual resida en que sólo en ella el ser humano alcanza "realmente" la percepción de la objetividad del objeto y de la sujetividad del sujeto. Curiosamente, la experiencia de lo perfecto, de lo pleno, acabado y rotundo –del platónico "mundo de las ideas"–, sería una experiencia que el ser humano no alcanza en el terreno de la rutina, de la vida práctica, productiva/consuntiva y procreadora, en el momento de la mera efectuación de lo estipulado por el código. Para tener la vivencia de esa plenitud de la vida y del mundo de la vida –para perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto y para ganarse a sí mismo como tal al ser puesto por el otro como objeto– parecería necesitar la experiencia de "lo sagrado" o, dicho en otros términos, el traslado a la dimensión de lo imaginario, el paso "al otro lado de las cosas".<sup>66</sup> Instalado hasta físicamente en este otro escenario, el ser humano de la experiencia festiva y ceremonial alcanza el objeto en la pureza de su objetividad y se deja ser también en la pureza de su sujetividad.<sup>67</sup>

Conectada con la experiencia festiva de la ceremonia ri-

<sup>66</sup> Karl Kerenyi, *La religión antigua*, Revista de Occidente, Madrid, 1972, p. 61.

<sup>67</sup> En la ceremonia ritual, la experiencia del trance es indispensable para la constitución de la ruptura festiva. Si no hay este traslado, si el paso de la conciencia rutinaria a la conciencia de lo extraordinario no se da mediante una sustitución de lo real por lo imaginario, no hay propiamente una experiencia festiva. Por ello, no hay sociedad humana que desconozca o prescinda del disfrute de ciertas sustancias potenciadoras de la percepción, incitadoras de la alucinación. La existencia humana –que implica ella misma una transnaturalización, un violentamiento que trasciende el orden de lo natural– parece necesitar este peculiar "alimento de los dioses" (Georges Bataille, *L'erotisme*, Minuit, París, 1957, p. 125). Gracias a él, que violenta su existencia orgánica, obligándola a dar más de sí, a rebasar lo requerido por su simple animalidad, puede abandonar ocasionalmente el terreno de la conciencia objetiva, internarse en el ámbito de lo fantástico y percibir algo que de otra manera le estaría siempre vedado.

tual de una manera muy especial –y también, por supuesto, a través de ésta, con la experiencia lúdica–, la experiencia estética es sin embargo completamente diferente de ella. Con la experiencia estética, el ser humano intenta traer al escenario de la conciencia objetiva, normal, rutinaria, aquella experiencia que tuvo, mediante el trance, en su visita a la materialización de la dimensión imaginaria. Lo que intenta revivir en ella es justamente la experiencia de la plenitud de la vida y del mundo de la vida; pero pretende hacerlo, no ya mediante el recurso a esas ceremonias, ritos y sustancias destinados a provocar el trance o trasladar a ese “otro mundo” ritual y mítico, sino a través de otras técnicas, dispositivos e instrumentos que deben ser capaces de atrapar esa actualización imaginaria de la vida extraordinaria, de traerla justamente al terreno de la vida funcional, rutinaria, e insertarla en la materialidad pragmática de “este mundo”.

A tal grado la experiencia estética resulta indispensable para la vida cotidiana de la sociedad, que ésta la genera constantemente de manera espontánea.<sup>68</sup> Puede decirse que ella tiene lugar en algo semejante a una conversión sistemática de la serie de actos y discursos de la vida rutinaria en episodios y mitos de un gran drama escénico global; a una transfiguración de todos los elementos del mundo de esa vida en los componentes del escenario, la escenografía y el guión que permiten el desenvolvimiento de ese drama. De esta manera, estetizada, la experiencia del cuerpo de la persona implica la percepción de su movimiento como un hecho “protodancístico”, así como la del tiempo del mismo como un hecho “protomusical”, la del espacio de su despla-

<sup>68</sup> El artista propiamente dicho sería, así, alguien que es capaz –por su disposición excepcional, por la técnica que domina– de proporcionar oportunidades de experiencia estética para la comunidad; de ampliar la medida privada (espacial, temporal, semiótica) en que todos alcanzan a estetizar sus vidas singulares: en que todos componen las condiciones necesarias para la integración de la plenitud imaginaria del mundo en el terreno de la experiencia ordinaria y, al hacerlo, recomponen su vida cotidiana, en mayor o menor medida, en torno a ese momento de “interferencia” del tiempo extraordinario en el tiempo de la rutina.

zamiento como un hecho “protoarquitectural” y la de los objetos que delimitan y ocupan ese espacio como hechos plásticos de distinta especie, “protopictóricos”, “protoescultóricos”, etcétera.

*El ethos barroco y el predominio de la estetización en la vida cotidiana*

Separar, dentro de la vida cotidiana, el tiempo de la ruptura, como tiempo improductivo, del tiempo de la rutina, como tiempo productivo; depurarlos y repartirlos en la proporción adecuada —que subraya el carácter de excepción que tendría el primero respecto del segundo— es uno de los principales imperativos de la civilización moderna. Debe, sin embargo, abrirse paso en medio de una realidad cuya sustancia histórica la vuelve reacia a él. Sin confundirse entre sí, pero estrechamente entrelazadas la una con la otra, las dos modalidades de la existencia humana que se desenvuelven en esos dos momentos del tiempo cotidiano han dependido siempre, desde tiempos arcaicos, de la forma del tejido que las junta. Por esta razón, cuando la modernidad se empeña en reducir estas formas complejas a la forma simple de un intercalamiento monótono y superficial de breves interrupciones improductivas en el curso de un tiempo dedicado casi por entero a la producción de mercancías y la reproducción de la fuerza de trabajo, se topa con resistencias insuperables.

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 múltiples combinaciones, el horario y el calendario de la producción, el consumo y la procreación. Lo hacía, porque su temporalidad era la de una fiesta poderosa y omnipresente, preparada por una comunidad vigente y dueña de un discurso mítico capaz de convencer; llevada a cabo por una *ecclesia* que era capaz de responder con la con-

creción mágica de su socialidad imaginaria a la demanda de concreción que se generaba en una vida social dominada cada vez más por las relaciones interindividuales abstractas de la economía mercantil.

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; en el mercado dominado por el capital imperaba ya un sujeto sintetizador de socialidad (el valor valorizándose) capaz de competir con ventaja con la empresa cristiana —que le había preparado el camino durante tantos siglos— y su comunidad eclesial. 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.

Sólo allí donde el *ethos* barroco era el vehículo de esa modernidad, esta seguridad puritana encontró cerrado el paso. Cultivar por la vía del *ethos* barroco una forma social como la europea, que se encontraba en proceso de modernizarse en torno a la sustitución de la *ecclesia* por el mercado capitalista, era hacerlo, no bajo el modo de adoptada e interiorizada, sino bajo el de trascendida o desrealizada.

La modernización capitalista de la sociedad europea trajo consigo un enfrentamiento en el que la *ecclesia*, como defensora de la figura arcaica del “valor de uso”, fue vencida y sustituida por la “sociedad civil o burguesa”, como defensora del valor puramente económico. Ante este hecho, el *ethos* barroco no inspiró una toma de partido por ninguno de los dos contrincantes, sino la postulación de una socialidad de otro orden en la que lo eclesial y lo civil no tenían razón de enfrentarse.

En el *ethos* barroco —donde el valor de uso, negado en la rutina de la modernidad capitalista, está re-afirmado más

allá de sí mismo— hay una resistencia a la separación quirúrgica de los dos tipos de cotidianidad, a la depuración del tiempo productivo mediante la expulsión del tiempo improductivo; pero hay al mismo tiempo el reconocimiento de que el desgaste de la monopolización de este último por parte de la ritualización religiosa es definitivo. Por esta razón, la única existencia “en ruptura” que el *ethos* barroco puede reivindicar —más allá de la anarquía lúdica y del transe festivo— como esencial para la humanización de la existencia rutinaria es la que se desenvuelve en torno a la experiencia estética. La “exagerada” estetización barroca de la vida cotidiana, “que vuelve fluidos los límites entre el mundo real y el mundo de la ilusión”,<sup>69</sup> no debe ser vista como algo que es así porque no alcanza a ser de otro modo, como el subproducto del fracaso en una construcción realista del mundo, sino como algo que es así porque pretende ser así: como una estrategia propia y diferente de construcción de mundo.

“*Theatrum mundi*”, el mundo como teatro, el lugar en donde toda acción, para ser efectivamente tal, tiene que ser una escenificación, es decir, ponerse a sí misma como simulacro —¿recuerdo?, ¿prefiguración?— de lo que podría ser. Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del *ethos* barroco frente al *ethos* realista; una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador. Lo que ella pretende es rescatar la “forma natural” de las cosas siguiendo un procedimiento peculiar: desrealizar el hecho en el que el valor de uso es sometido y subordinado al valor económico; transfigurarlo en la fantasía, convirtiéndolo en un acontecimiento supuesto, dotado de una “realidad” revocable. El ser humano de la modernidad barroca vive en distancia respecto de sí mismo, como si no fuera él mismo sino su doble; vive creándose como personaje y aprovechando el hiato que lo

<sup>69</sup> Hans Tintelnot, “Annotazioni su l’importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica nel Barocco”, en Enrico Castelli (comp.), *Retorica e barocco*, Bocca, Roma, 1955, p. 233.

separa de sí mismo para tener en cuenta la posibilidad de su propia perfección. Trabajar, disfrutar, amar; decidir, pensar, opinar: todo acto humano es como la repetición mimética o la transcripción alegórica de otro acto; un acto original, él sí, pero irremediablemente ausente, inalcanzable.<sup>70</sup>

Las posibilidades históricas reales de una modernidad barroca en el siglo XVII delimitaron, sin embargo, con toda firmeza, una tendencia que vino a configurar de manera muy especial esta estetización desmesurada o esta teatralización omniabarcante de la vida cotidiana.

Aparte de la dependencia estructural que guarda la ruptura estética de la rutina respecto de la ruptura festiva –ya que es de ésta, y no directamente de la experiencia rutinaria, de donde saca la “materia prima” de su trabajo y recibe las significaciones prácticas o discursivas de su arte y su poesía–, el siglo XVII trajo para ella la necesidad de acompañar a esa ruptura festiva en su intento último pero imponente de reconquistar su inserción y su presencia determinante en la vida cotidiana de la modernidad.<sup>71</sup> La estetización barroca del mundo debió llevarse a cabo dentro del ámbito abierto por el programa de la Iglesia postridentina –que formaba parte de su doble proyecto: “catolizar” la modernidad y modernizarse a sí misma– destinado a revitalizar el ritual y la ceremonia desfallecientes del catolicismo;<sup>72</sup> programa que

<sup>70</sup> Benjamin, op. cit., pp. 152ss.

<sup>71</sup> C. G. Argan (*Renacimiento y barroco*, Akal, Madrid, 1987, t. II, p. 262) llega a decir, incluso, que “el periodo que se conoce con el nombre de Barroco puede definirse como una revolución cultural en nombre de la ideología católica”. La dificultad para encontrar la clave del problema que plantean las coincidencias y las discrepancias así como los entendidos y los malentendidos entre barroquismo y contrarreformismo, que se observa en los primeros que lo trataron –Hausenstein (*Vom Geist des Barock*, Piper, Munich, 1920) y sobre todo Weissbach (*El barroco, arte de la Contrarreforma*, Espasa-Calpe, Madrid, 1921)–, se ha extendido hasta nuestros días (Cfr. Maravall, op. cit., y Sebastián, *Contrarreforma y barroco*, Alianza, Madrid, 1981), incluso a través de la obra magistral de Mâle (*L'art religieux de la fin du xviiie siècle, du xviiie siècle et du xviiiie siècle*, 1945).

<sup>72</sup> Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, trad. alem. Wagenbach, Berlín, 1986, pp. 38-39.

incluía justamente el recurso a su estetización. Por esta razón, sin serlo en esencia, la estetización barroca tiende a ser una estetización de la fiesta religiosa, de sus ceremonias y sus ritos, de los lugares y los objetos de su realización.<sup>73</sup> Muchos de los rasgos reconocidos como característicos de la “estética barroca”, sobre todo la predilección por lo espectacular y pomposo, lo estruendoso y deslumbrante, sólo corresponden en verdad a una modalidad de la misma, a la del arte barroco empeñado en ayudar a la ceremonia ritual de la Iglesia –y, por extensión, de la monarquía por derecho divino– a rescatarse a sí misma de su decadencia.<sup>74</sup>

Debe tenerse en cuenta, sin embargo, un giro de la realidad histórica que viene a cerrar el círculo: el proyecto histórico que impone su tendencia a la estetización barroca espontánea de la sociedad en la Europa mediterránea del siglo XVII, el proyecto de la Iglesia postridentina, resulta ser, él también –y sobre todo él–, un proyecto barroco. En efecto, puesta a elegir entre seguir siendo la *ecclesia* ampliada de todos los seres humanos, pero administradora del proceso moderno de deschristianización y repaganización de los fieles, por un lado, o convertirse en una *ecclesia* rescatadora de la ortodoxia, pero restringida a los pocos cristianos dotados de una fe auténtica, por otro, la Iglesia postridentina se decide por ambas opciones y por ninguna de ellas: mantiene su permisividad católica (universalista) y al mismo tiempo exalta la ortodoxia cristiana; pero lo hace, a lo barroco, mediante

<sup>73</sup> No hay mejor ejemplo de esta coincidencia de la estetización barroca espontánea de la sociedad con el empeño papal de revitalización del ceremonial católico que la “rimodernazione” de Roma en el siglo XVII. Toda ella se vuelve, en ese siglo, un inmenso centro en el que el despliegue de las artes se conjuga con la reactivación artificial de la fe. (Portoghesi, *Roma barocca*, Laterza, Roma-Bari, 1995, p. 50; Argan, *História da arte como história da cidade*, Martins Fontes, São Paulo, 1995, pp. 84ss.)

<sup>74</sup> El traslado de la estetización barroca del ambiente religioso al ambiente cortesano parece estar en el origen de su transformación en un recurso exterior, como complemento “rococó”, de la estetización “(neo)clásica”. (Cfr. Allewyn, *Das Grosse Welttheater*, Rowohlt, Hamburgo, 1959.) Es posible que un uso similar de lo barroco por la estetización “romántica” esté en la base de lo que se conoce como “kitsch”.

una teatralización o puesta en escena de esa contraposición: promueve la interpenetración y la confusión de la apariencia ritualista y ceremonial de la fe con la presencia esencial o verdadera de la misma.

#### 4. La reelaboración barroca del mito cristiano

*Quae semper tutum est medium  
inter homines et Deum,  
pro culpis remedium.*

Ritualidad y mitificación marcan ineludiblemente todo empleo o habla del código en las sociedades humanas y ofrecen así la plataforma de partida ineludible para la estetización de la vida cotidiana y por tanto también para la creación artística y poética; entregan las formas preexistentes que pasan a ser la sustancia de las formas dramáticas –sean espontáneas o tecnificadas– que se componen con ellas.

Por esta razón, para considerar el “contenido concreto” que entra en juego en la estetización “exagerada” de la vida cotidiana barroca, conviene tener en cuenta, aunque sea brevísimamente, la sustancia ritual y mítica sobre la cual y con la cual se cumple esa estetización.<sup>75</sup>

La sociedad europea que se empeñó, al menos desde el siglo XIV, en levantar una civilización moderna era una sociedad cuyos mitos originales, tanto antiguos (grecorromanos) como más recientes (germanos, celtas y otros más) habían sido transformados sustancialmente por el impulso colonizador judeo-cristiano de todo un milenio de duración. El perfil básico de las identidades concretas que se cultivaban en ella provenía de ese largo y complejo –y doloroso– proceso de mestizaje que fue el de la cristianización de Occidente. El cuento (el mito) mayor, al que se convertían todos

<sup>75</sup> La complejidad, muy poco explorada aún, de la historia de la ritualidad –que desborda su “transcripción” y su sujeción al dominio logocentrista del mito, dado el nivel práctico de la semiosis en el que se desenvuelve– obliga a reducir esta consideración al terreno del mito.

los demás –ortodoxos y heterodoxos– y a través del cual daban nombre a las cosas y les encontraban sentido era el que estaba en el texto de los dos Testamentos y de la Historia Sacra.

La determinación histórica del mito judeo-cristiano queda marcada y puede reconocerse antes que nada en la elección que las diferentes épocas de la vida eclesial europea han hecho de uno de los pasajes o uno de los niveles del mismo para destacarlo como el centro de su narración o el sentido central de la misma.<sup>76</sup> Una vez es la pasión y muerte del Salvador; otra, las enseñanzas y los milagros de Cristo; otra más, el nacimiento y la formación de Jesús, etcétera. El énfasis puesto en distintos momentos del mito mayor –que cuentan sea la Caída del ser humano, su Castigo sobre la tierra, su Redención por Cristo o su Salvación final– ha recompondido y reorganizado en numerosas ocasiones la lectura del mismo, dando de él versiones muy variadas, a veces divergentes e incluso incompatibles entre sí –como, por ejemplo, las que oponen desde el siglo XVI a católicos y protestantes.

Uno es, en efecto, el cristianismo tenebroso que se abisma en la escena de la *passion* y la crucifixión de Cristo; otro, muy diferente, luminoso, el que prefiere la imagen del ángel anunciándole a María su maternidad divina.<sup>77</sup>

Ya para el siglo XV, la consistencia del mito cristiano –aquél a través de cuya estructura debía pasar el uso lingüístico de la sociedad que se modernizaba, para ser efectivamente significativo– había entrado en una transformación radical. Aunque de manera aún soterrada, la modernidad invadía ya definitivamente el sentido de esa narración a partir de cuyo “texto” el mundo se volvía “decible” y, en general, los datos de la experiencia se juntaban en una realidad inteligible. La reivindicación del *sæculum* –del mundo terre-

<sup>76</sup> Que no coincide necesariamente con la vida de la Iglesia como institución del alto clero, obediente a la política de los papas y los soberanos; que puede incluso seguir una tendencia contraria a la de ella.

<sup>77</sup> Es una idea que expone con agudeza John W. O’Malley, S. J., en un epílogo a Steinberg, *La sexualidad de Cristo en el arte del Renacimiento y en el olvido moderno*, Blume, Madrid, 1983, p. 232.

nal como reino del valor de uso percibido en la perspectiva del productor-propietario-consumidor privado, entregado a la acumulación— traía consigo la “muerte de Dios”, tanto como presencia metonímica de lo Otro que como fuerza religadora de la comunidad. Introducía, paradójicamente, el “ateísmo en el cristianismo.”<sup>78</sup> La modernidad obligaba al mito cristiano a recomponerse, paradójicamente, sobre el abandono de su propio fundamento: la fe práctica en el Dios popular. Dios dejaba de ser el contenido efectivo de la fe, aquello invocable con lo que se cuenta directamente en la vida cotidiana, y quedaba como un lugar vacío pero indispensable.<sup>79</sup> La vigencia del mito pasaba de su texto a su estructura. La significación se alegorizaba, debía ser leída más allá de la letra, en un “escenario retórico” sustancialmente alterado.

El efecto persuasivo de la narración del mito, la interiorización del sentido cristiano de la vida, dejó de ser un hecho colectivo y sólo indirectamente individual, dependiente de la vida colectiva de la *ecclesia*, y pasó a ser una experiencia individual directa, propia de la vida privada de cada quien. El dramatismo judeo-cristiano de la existencia humana, con su secuencia cíclica de los estados de pecado, culpa y redención, pasó a necesitar del contenido de la experiencia individual para poder realizarse como tal. “El antiguo orden dramático mayor, el de la caída del ser humano, el sacrificio divino y el juicio final, pasa a un segundo plano; el drama humano encuentra su orden en sí mismo.”<sup>80</sup>

El impacto de esta reconversión moderna espontánea del mito cristiano fue radical en lo que respecta a la sustitución de los pasajes de la narración que se habían enfatizado en la Edad Media; llevó a preferir justamente aquellos momentos

<sup>78</sup> Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein, 1968.

<sup>79</sup> Leszek Kolakowski, *Cristianos sin iglesia. La conciencia religiosa y el vínculo confesional en el siglo XVII*, Taurus, Madrid, 1965, p. 543, y Michel de Certeau, *La fable mystique. XVI-XVII siècle*, Gallimard, París, 1982, p. 222.

<sup>80</sup> Erich Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Berna-Munich, 1946, p. 309.

tácitos o “no redactados” del texto mítico en los cuales el sacrificio de Cristo es contado como una historia de redención y exculpación, y a relegar los que lo hacen como una historia de ratificación y exacerbación de la culpa. Llevó a leer en el mito aquello que permite hablar del mundo como un lugar de oportunidades y perfeccionamientos, y a ignorar aquello que obliga a tratarlo exclusivamente como un lugar de condenas y penitencias.

“Mi riqueza o mi pobreza: ¿se explican por el trabajo concreto que está objetivado en mi producto o más bien por la oportunidad de su realización en la competencia mercantil? ¿De qué dependen mi felicidad o mi desdicha: de mis actos o de la fortuna? ¿Es la primera un premio y la segunda un castigo, o ambas obedecen a un destino inextricable? ¿Qué soy yo: hechura de mí mismo o criatura de las circunstancias?” Libertad *versus* necesidad. Así parece expresarse, quintaesenciado, reducido a su “contenido estructural” en el habla laica y descreída de la cotidianidad moderna, el mito cristiano que sigue otorgándole a ésta su sentido e inteligibilidad. Es el núcleo mítico constituido por la trama que opone los méritos humanos a la gracia divina en la causalidad del ciclo de la Creación; un ciclo cuyo comienzo estaría en la caída de Adán y cuyo final vendría con la salvación del género humano, después de haber pasado por el sacrificio redentor de Cristo.

Distintas y muy diferentes entre sí son las maneras de formularse y desarrollarse que muestra este contenido estructural del mito cristiano en su proceso de recomponerse bajo el impacto de la modernización. Sus diferencias trasladan al campo de la elaboración mítica las diferencias que separan las cuatro modalidades del *ethos* histórico moderno. Son diferencias que se constituyen en torno a las variadas posibilidades que tiene el mito de narrar la vida, según lo haga más como una historia de la libertad y los méritos humanos o, por el contrario, más como una historia de la necesidad y el otorgamiento de la gracia divina.

La mejor manera de distinguir la especificidad de la re-elaboración barroca del mito cristiano es tal vez a través de

su presencia en la revolución teológica llevada a cabo por los teólogos de la Compañía de Jesús (sobre todo Pedro de Fonseca y Luis de Molina) en la segunda mitad del siglo XVI, que es conocida con el nombre de “molinismo”. Enfrentados a la contradicción irreconciliable entre “pelagianismo” y “agustinismo”, entre explicar la salvación individual como fruto de los méritos del hombre virtuoso, de su voluntad libre de “imitar a Cristo”, o explicarla, por el contrario, como resultado de la gracia concedida caprichosamente por Dios; enfrentados a la necesidad de decidir entre la afirmación del libre albedrío humano y el reconocimiento de la omnipotencia divina, los seguidores de Ignacio de Loyola se resisten a tomar partido.<sup>81</sup> Tanto la clausura en la autodeterminación humana como la entrega a la predestinación divina conducen, según ellos, el primero de manera abierta, el segundo de modo vergonzante, a un ateísmo práctico, a la perdida de una relación viva, conflictiva y dinámica, del individuo humano con Dios.<sup>82</sup> Su decisión va en el sentido de la bús-

<sup>81</sup> Formulada por Gracián (*Oráculo manual y arte de prudencia*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1647, 1995, p. 237), la “regla de gran maestro” [de Ignacio de Loyola], a la que “no ai que añadir comento”, diría: “Hanse de procurar los medios humanos como si no huviesse divinos, y los divinos como si no huviesse humanos” (A. 251). Y la Regla 17 de la Compañía de Jesús subraya la necesidad del libre arbitrio para el cumplimiento de la gracia: “No insistamos tanto en la eficacia de la gracia, que hagamos nacer en los espíritus el veneno del error que niega la libertad”. Es también la idea básica de la interpretación que hace sor Juana Inés de la Cruz de aquello en que consiste “la mayor fineza del Divino Amor” (“Carta Atenagórica”, en *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México, t. IV, 1690, 1957, pp. 435ss.).

<sup>82</sup> El Concilio de Trento deja planteado el terreno para la elaboración del “tercero excluido” por parte de Molina cuando anatemiza las dos posiciones contrapuestas sobre el tema de la justificación: “Anatema a cualquiera que diga que el hombre puede creer, esperar, amar o arrepentirse, como lo necesita para recibir la gracia de la justificación, sin la inspiración predisponente y la ayuda del Espíritu Santo. Anatema a quien diga que la voluntad libre del hombre, promovida y excitada por Dios no coopera de ninguna manera para disponerse y prepararse a recibir la justificación, aceptando la excitación y el llamado de Dios, y que el hombre no puede, si así lo quiere, rechazarlas, sino que, como si fuera un ser inanimado, no

queda barroca del “tercero excluido”: reconocen, como dice el título de la obra de Molina, la profunda “*concordia liberi arbitrii cum gratiæ donis...*” e intentan demostrarla mediante la creación del más barroco de los conceptos, el de la “ciencia media” de Dios.<sup>83</sup> En virtud de saber único y especialísimo, Dios, en uno de los estadios de su omnisciencia –ciencia que en él tiene consistencia ontológica, que es saber de la cosa y al mismo tiempo creación de la cosa–, sabe-crea al hombre como un ente libre, pasa junto con él por el ejercicio del libre albedrío, que elige y toma decisiones.

A igual distancia de las dos recomposiciones extremas del mito cristiano en la modernidad, la realista o puritana –la que toma partido por la necesidad y contra la libertad– y la romántica o heroica –la que se decide por la libertad, en contra de la necesidad–, 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 ese plano “entre paréntesis” o “en escena”, de tal manera que la libertad y la necesidad parecen convertirse cada una en su contrario y confundirse entre sí. Desobedecer a la fatalidad, resistirse a su cumplimiento, puede ser simplemente otra manera de obedecerla, de cumplirla, aunque en una versión ampliada. A la inversa, obedecerla, identificarse con sus disposiciones, puede ser una manera de vencerla, de arrebatarle la libertad y volverse efectivamente libre. El contenido de salvación –“mesiánico en tono menor”, diría Benjamin–implícito en toda actividad humana, que es el tema central y recurrente de la mitología cristiana modernizada, adquiere en la versión barroca de ésta un sentido casuístico. Según esta versión, la significación de los actos que se compone en

hace absolutamente nada y permanece completamente pasivo.” Actas del Concilio, Sesión vi, en Jedin, op. cit., t. II, p. 257.

<sup>83</sup> Luis de Molina, S. J., *Liberi Arbitrii cum gratiæ donis... Concordia, Sapientia*, Madrid, 1588-89, 1953, pp. 339-40.

el plano de la oposición libertad/necesidad, para ser válida o efectiva, tiene que traducirse a la que ellos adquieren en otro plano, relativista, donde la obediencia a la necesidad se hace por medio de transgresiones, y el ejercicio de la libertad a través de obediencias. Es una significación que debe vencer un escepticismo básico respecto de la lengua en que está formulada, obligándola a revivir efímeramente en la escenificación de sentido que trae consigo cada caso singular.

El intento de la Iglesia Católica posttridentina y, como núcleo dinámico de ella, la Compañía de Jesús, de aprovechar la estetización barroca de la vida cotidiana para revitalizar su ceremonia ritual incluye de manera central un proyecto de restaurar la letra, el contenido textual, doctrinal, del mito que la acompaña y explica.<sup>84</sup> No extraña, en consecuencia, que la realización de este proyecto a partir y sobre la base de la esquematización barroca del mito cristiano, la lleve a recomponer ese texto en concordancia con su modernización espontánea, y que tal recomposición incluya de manera principal la conversión en protagónico de un personaje del panteón cristiano que se ubicaba tradicionalmente en la penumbra o la periferia, la madre de Jesús, la Virgen María.<sup>85</sup> El culto de la Virgen María es, en efecto, el de una semidiosa de la casuística.<sup>86</sup> En él se consagra una entidad intermediaria entre el ámbito superior, el de la ley universal, donde Dios parece poder prescindir del ser humano, y el plano inferior, el de los casos concretos, donde también, por su parte, el ser humano parece poder desentenderse de Dios. Disculpadora, comprensiva, “*refugium peccatorum*”, María resulta no más indispensable para los fieles que para el mismo Dios: al disimular ante él la incorregible imperfec-

<sup>84</sup> Véanse los apuntes de Miguel Battlori sobre las relaciones entre la “contrarreforma” y el arte barroco. Ofrecen un cuadro mínimo de las mismas que no debería ser pasado por alto. (1952, p. 29.)

<sup>85</sup> Mâle, op. cit., pp. 298ss; Burke, op. cit., pp. 55ss.

<sup>86</sup> Edmundo O’Gorman. *Destierro de sombras*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, pp. 118ss; Francisco de la Maza, *El guadalupanismo mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1953, p. 91.

ción de lo humano en medio de su Creación, impide también que se interrumpa la *performance* cosmogónica de la misma, le restaura su razón de ser. El intento de la Iglesia Católica de “resucitar” a Dios, de expulsar al ateísmo del cristianismo, de combatir el descreimiento dentro de la narración moderna (laica) del mito cristiano, ha tenido así en el culto mariano su instrumento más eficaz y duradero.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> La importancia que el culto mariano tuvo en el proyecto católico de restauración de la fe cristiana se documenta hasta el exceso en la centralidad de la imagen de la Virgen dentro del exuberante apoyo estético que el arte barroco debió prestarle en los siglos XVII y XVIII, sobre todo en América. (Cfr. Sebastián, op. cit., 1981.)

## 5. *Ethos* barroco y arte barroco

*Quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco non è arte.*

Benedetto Croce

### *La “decorazione assoluta”*

Es probable que la mejor manera de aproximarse a lo característico del arte barroco sea por una vía indirecta: la de reconstruir en sentido positivo, como proyecto y propuesta, aquello que los otros tipos de arte moderno coinciden en considerar (y condenar) como negativo en él, como defecto o deformación.

Los juegos de ingenio poético en la literatura; la espectacularidad de las alegorías y los arreglos teatrales; los ornamentos, los ecos y diálogos de voces e instrumentos, en la música; el *trompe-l'oeil*, el tenebrismo, el tremendismo, en la pintura; la congelación del movimiento gestual en la escultura; la retención de la espacialidad ceremonial en la arquitectura: son los rasgos que nunca faltan en la descripción de las obras de arte barrocas, que se subrayan como indicativos de su particularidad. Todos ellos apuntan en una sola dirección: en el arte barroco se presenta en tal medida una exageración del momento ornamental o retórico de la obra de arte, que el otro momento, el que corresponde a su función esencial de representar el mundo, queda en mayor o menor medida supeditado a él.

Histriónico, efectista, extravagante, escandalizador –y por ello superficial, fácil, incluso populachero–, el arte barroco se muestra oportunista con el tiempo y con el espacio: prefiere el efecto local y efímero y se desentiende del impacto general y duradero; le basta conmover el alma y persuadir al

entendimiento y se olvida de alterar a la una y de persuadir al otro. Incluso sus complejos y rebuscados edificios de inteligencia y erudición, sus exploraciones de temas graves y esotéricos, sus pretensiones de reflexión, que lo vuelven en ocasiones críptico y ritualista (y así también excluyente y aristocrático), no pueden ocultar que son el resultado de simples juegos improductivos, de una falsa profundidad, dentro de un encierro normativista asfixiante; son ejercicios de técnica retórica y de asociación iconológica o conceptual en los que el juego con las apariencias es llevado a extremos de refinamiento cada vez mayores, siempre en busca de un único fin, el efecto teatral de una fascinación local y pasajera.

Ornamentalismo y teatralismo van así de la mano en la descripción condenatoria que los otros tipos del arte en la modernidad hacen del arte barroco. Pero es claro que, de los dos, el teatralismo es el principal; él es tenido por la causa, el ornamentalismo por el efecto. La detención en lo superficial y efímero se explicaría por lo innecesario de un tratamiento real o esencial del objeto artístico, dado que, al hacer arte, el arte barroco en verdad finge, "hace teatro".

Desde el mirador del arte clasicista, el arte barroco resulta simplemente artificial y falto de consistencia.<sup>88</sup> No así desde el mirador romántico, que lo revela normativista y anticreativo, y menos aún del mirador realista, que lo descubre falso y engañoso. En todos ellos, sin embargo, prevalece una profunda incomodidad e irritación. Visto desde ellos, el arte barroco no se comporta de manera genuina con aquello que pretende ser, con el arte. Es un pseudo-arte o un arte fingido porque no alcanza a cumplir con la tarea que le corresponde al arte –la de reproducir el mundo en imágenes bellas, la de retratarlo o hacer de él representaciones dotadas de calidad estética– y sin embargo simula que sí, y hace "como si" cumpliera con ella.<sup>89</sup> Claudica ante los

<sup>88</sup> La relación entre clasicismo y barroco la problematiza ampliamente Víctor Tapié en su libro *Barroco y clasicismo*, una de las obras más iluminadoras del fenómeno de lo barroco.

<sup>89</sup> Véase la conexión que establece Friedell (op.cit., p. 482) entre el barroco y la "filosofía del 'como si'", de Vaihinger.

problemas de la representación artística de la vida moderna y, sin tener de ella una imagen que ofrecer, oculta esa falta con el follaje deslumbrante de la ornamentación.<sup>90</sup>

No cabe duda que mirar al ornamentalismo del arte barroco como índice de un defecto disimulado, de una ausencia de representación con apariencia de representación, es algo que sólo puede hacerse sobre la aceptación plena de la idea moderna, sumamente estrecha, de lo que es la representación artística en cuanto tal. Idea moderna que la reduce a ser una transposición en imagen de lo que un sujeto nítidamente separado del objeto alcanza a percibir de él a través de su *aesthesia* o sensibilidad. Bastaría con retrotraer esta idea de representación a la idea de mimesis, de la que es una prolongación restringida, para que esa apreciación del ornamentalismo barroco cambiara considerablemente. Para una concepción del arte como mimesis o repetición de lo experimentado en la relación sujeto-objeto es indudable que la representación del objeto tiene un momento teatral, y sólo puede alcanzarse en la medida en que pone las condiciones para una reactualización del propio sujeto de la experiencia. Dentro de ella, lo representado en el arte barroco, lejos de ser una reproducción "falsa" de lo real, sería un hecho que se resiste a aceptarse como un producto indiferente de la circunstancia dramática que le otorga sentido, como un objeto dispuesto en general a entregarse "en frío" a cualquier percepción posible.

Sin embargo, para definir lo característico del arte barroco, es decir, para leer "en positivo" –no como lo que no es

<sup>90</sup> Croce sin duda es quien mejor, más larga y fundadamente argumenta sobre lo que para él es "la condizione di aridità o vuoto artistico, che è in fondo del barocco come di qualsiasi falsa arte". (op. cit., pp. 36 y 39.) *El barocchismo* no debe ser considerado positiva sino negativamente, "cioè come una negazione o limite di quel che è propriamente arte e poesia", dice, en su defensa encendida del imperativo moderno de separar tajantemente el tiempo de representar del tiempo de ser, lo que es "arte" de lo que es "vida" –garantía de la creatividad (productividad) de uno y otra–, imperativo que él ve decaer en la Italia del siglo XVII, después de su aparición y vigencia en el Renacimiento.

sino como lo que es— la imagen negativa que lo describe como una representación que no llega a ser tal y se queda en simulacro de representación, es necesario exagerarla hasta el extremo para ver si, llevada al absurdo, estalla y deja el campo a una imagen inversa. Esto es justamente lo que hace Theodor W. Adorno<sup>91</sup> al definir el arte barroco como “*decorazione assoluta*”. El arte barroco consistiría en una *decorazione* que lleva su función ancilar (de servicio a aquello que decora) de una manera muy particular; que, paradójicamente, sin dejar de ser un medio, se convierte ella misma en un fin: una *decorazione* que se ha liberado y “ha desarrollado su propia ley formal”.

Tal vez cabe subrayar de entrada que el “ornamento absoluto”, aunque “liberado”, no se independiza de la obra que ornamenta, y se convierte en otra obra, sobrepuerta a ella o incrustada en ella y que vendría a competir con ella.<sup>92</sup> Se

<sup>91</sup> *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein, 1970, p. 236.

<sup>92</sup> Tal vez el calificativo de “absoluto” corresponda mejor a la ornamentación levantina, con la que suele emparentarse la barroca pero que es de un orden diferente. El ornamentalismo levantino no puede ser visto como exagerado, porque, él sí, es “absoluto”. En él, los motivos repetidos en interminables entretejidos impenetrables invaden el espacio con una intención manifiesta: clausurarse su disposición a ser espacio para la representación, sujetarlo a las necesidades del *happening*. Persigue la obnubilación, la pérdida de sí, la embriaguez exógena (del ambiente, no del cuerpo individual, como la del alcohol), la anulación del espacio escénico; lleva a concentrar de manera total el contenido dramático de la situación en la relación interpersonal directa, a desconectarla de toda objetivación. El monopolio de lo estético ejercido por el arte puramente ornamentalista, la poetización descriptivo-litanaica y el ambiente de ensueño parecen provenir de una necesidad política totalitaria propia del “despotismo oriental”. En el horror a la representación se obedece a la voluntad del Creador de no tener ningún rival: la Creación no debe tener réplica de ningún orden. Se sigue la prohibición de especular, de reflejar lo mismo en el plano teórico que en el artístico. El mundo es percibido como una prolongación del cuerpo, que es además inseparable del sujeto; no como un escenario del mismo sobre el que pueda mirarse. El mundo no debe oponerse, situarse al frente de sí mismo como superficie brumosa, porque entonces invitaría a percibir en él lo precario de su perfección y a advertir la otra perfección de los otros mundos, alternativos junto a él. El discurso debe ser del mundo, no sobre el mundo; debe res-

trata de un ornamento que, sin abandonar su función secundaria, únicamente sobredeterminadora de la función central o determinante, desempeñada por lo sustancial de la obra, la cumple de una manera tal, que lleva la percepción a confundirla con esta última, en una alternancia de velocidad vertiginosa; que induce en el espectador una inseguridad inquietante cuando debe repartir las funciones de determinante y sobredeterminante entre lo sustancial y lo accesorio. Se trata, en efecto, de un ornamento que desarrolla, dentro de la norma o ley formal predominante, otra, que le es propia y que llega a desestabilizar radicalmente la primera.

La muestra más clara del arte barroco como “*decorazione assoluta*” u ornamento liberado la ofrece sin duda la literatura barroca: su retórica es una retórica absoluta o liberada.<sup>93</sup> El conjunto de reglas de comportamiento discursivo y

petar los nombres, no jugar con la posibilidad metafórica de compararlos con similares en el eje paradigmático; debe atenerse al juego metonímico de la variación por repetición en el eje sintagmático. En el ornamentalismo barroco, por el contrario, la decoración intenta rescatar, en la pérdida del objeto, la presencia del mismo, en la confusión del ánimo, la claridad de la mente. En él hay una afirmación doble del espacio como escenario de la representación: la ornamentación es ella misma un texto transscrito en imágenes, que invita a ser leído en el disfrute del objeto.

<sup>93</sup> Inagotable, el cuadro de Velázquez conocido como *Las meninas* puede mostrarse también como un ejemplo de “*decorazione liberata*”. Se trata sin duda del mejor de la serie de retratos que el pintor hizo de la princesa Margarita. El más complejo, porque incluye, en torno a él, el de las damas de servicio de la princesa, las “meninas”, y la representación de toda la escena de intimidad cortesana en que éstas preparan a la princesa para que pase al estrado sobre el que posará para el retrato. Pintar la escena inmediatamente anterior a la ejecución del retrato, pero como una escena que está siendo mirada supuestamente desde el propio estrado, es un recurso indudablemente ingenioso de Velázquez, puesto que le permite incluir su autorretrato junto a la imagen de su princesa preferida. Y no pasaría de ser eso, un recurso ingenioso, si el espejo pintado en el fondo de la escena sólo reflejara un estrado vacío. No es así, sin embargo, por el hecho de que en él aparece reflejada la imagen de los reyes, hecho que hace de golpe que la escena pintada resulte ser la que es vista por la mirada de éstos, y no la que habría estado en una mirada hipotética del propio pintor. Algo más que un simple capricho, el recurso de Velázquez

de recursos lingüísticos destinados a incitar el surgimiento y encauzar la expresión de la imagen poética, a lograr que alcance la plenitud de su belleza –es decir, pues, la retórica– es siempre, en todo caso, una puesta en escena discursiva. En el caso de la obra literaria barroca, aparece como un momento discursivo cuya importancia para el acontecimiento de la imagen poética deja de ser prescindible o secundaria, y llega a equiparse con la de la propia imagen. En ella, el medio y el fin alcanzan tal grado de compenetración y confusión, que se vuelve imposible distinguir qué en ella es “genuino”, y procede de una adecuación de la figura retórica a la imagen poética, y qué en ella es un “espejismo”, y proviene de un efecto poético engañoso, alcanzado por el puro juego escénico.

Sin embargo, más aún que la definición de “*decorazione assoluta*” o “liberada”, se diría que a la obra de arte barroca le conviene la de “representación absoluta” o “liberada”. Puede decirse, en efecto, que exactamente lo mismo que el ornamento hace con su tarea de apoyar el contenido de la obra, la representación artística hace con su tarea de “reproducir la realidad”. Uno y otra, “absolutizándose”, se “liberan” de sus tareas respectivas; no en el sentido de independizarse o separarse de ellas sino en el de autonomizarse y

se convierte en el vehículo de una malicia sutil, profundamente irrevocable. En efecto, pequeña, pero resaltada por el halo luminoso de los espejos, la imagen en el fondo del cuadro es indudablemente un retrato de la pareja real, y como tal reclama y afirma su centralidad, su superioridad jerárquica. Es una imagen que exige y manda que todo lo que coexiste con ella sobre el lienzo pintado sea visto en calidad de suplemento decorativo o marco ornamental de ella. El lienzo debería llamarse en verdad *Retrato de sus Majestades en un espejo* porque eso es lo que es en primer lugar. Todo lo demás que sea lo será en segundo lugar, accesoriamente. Pero el cuadro incita disimuladamente 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?

autoafirmarse dentro de su sujeción a las mismas. El arte barroco muestra claramente una intención de representar el mundo; sólo que, al hacerlo, radicaliza la significación del concepto "representar". 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.

La radicalización del concepto "representar" se entiende cuando se tiene en cuenta la siguiente pregunta: ¿qué es lo representable desde la perspectiva del arte barroco?, ¿en qué consiste el "objeto" que él pretende reproducir en imagen? En el caso del arte barroco, de manera parecida a lo que sucede en el arte romántico, se hace evidente un hecho que en cambio se esconde en el arte clasicista y sobre todo en el realista: que lo que el arte propiamente reproduce al perseguir la forma perfecta de los objetos que produce no es la realidad de los mismos, sino el sentido del *ethos* desde el cual ha elegido cultivar la singularidad o mismidad de la vida social en la que se encuentra.<sup>94</sup>

Al acercarse a la cosa para reproducirla en imagen, el arte barroco se topa con un objeto cuya objetividad tiene abiertamente la consistencia de un acontecimiento dramático que se desarrolla ante sus ojos. La cosa es, ella misma, un trascender ficticio de la contradicción que le es inherente, un "suceso proto-teatral"; por esta razón, reproducirla implica necesariamente una mimesis de esa consistencia dramática.<sup>95</sup> 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

<sup>94</sup> Alpers, op. cit., pp. 113-14.

<sup>95</sup> Véase el sugerente planteamiento de Hauserstein (op. cit., pp. 78 s.) que descubre en el "naturalismo" del barroco un "supra-naturalismo".

mundo, con el fin de superarlo (y soportarlo). La representación barroca persigue reactualizar la experiencia vertiginosa del trasmontar o saltar por encima de la ambivalencia.<sup>96</sup> ¿Cómo alcanzar la repetición artística de la ambivalencia ontológica, y cómo reproducir así, en el disfrute de la obra de arte, el vértigo de la paradoja existencial? Ésta parece ser la pregunta, no siempre inconsciente, que inquieta al artista barroco.

### *Arte barroco y “método” barroco*

La “*decorazione assoluta*” (o *liberata*), reconocida por Adorno como rasgo definitorio del arte barroco, debe considerarse así como un modo entre otros –sin duda el más frecuente y más claro– de una característica más amplia del mismo: la representación liberada.<sup>97</sup> Rescatar, desatar, exagerar la teatralidad profunda de lo estético, absolutizar lo que en ello

<sup>96</sup> Es por ello, sin duda, que el retoricismo barroco, incluso cuando sólo se propone potenciar lo persuasivo del discurso –su aspecto interesante y placentero– prefiere el recurso a lo enrevesado y retorcido, críptico y difícil. Sitúa la persuasión que quisiera alcanzar en un segundo nivel o momento de apreciación, esto es, más allá o después de haber alcanzado la “*commoción*” del interlocutor en la experiencia de la paradoja, en la confusión de placer y displacer. Gracián (*Agudeza...*, cit., p. 174) presenta esta “suspensión” de la inteligencia ordinaria, con el goce que ella trae de la revelación como pura inminencia de sí misma, como la esencia del “concepto”, como el fruto primordial de la “agudeza”. El discurso barroco sólo persuade en la medida en que escandaliza sutilmente, que “descentra” e “incomoda” (Sarduy, *Barroco*, cit., p. 59).

<sup>97</sup> Los famosos cinco “rasgos característicos del nuevo estilo” que Wölfflin (*Renaissance...*, cit., pp. 22ss.) encuentra en el arte barroco en comparación con el renacentista –el predominio de lo dinámico sobre lo estético (del color sobre el dibujo, en la pintura), la invasión del primer plano por el plano profundo de la representación, la presencia desquiciante de lo no representado en lo representado; el énfasis en la pertenencia de la parte al todo de la representación; la acción de lo indistinto desdibujando lo diferenciado– adquieren un sentido coherente a la luz de este planteamiento: todos ellos hablan de una búsqueda de la inseguridad, la confusión, la ambigüedad; de un intento de convertir la percepción de la obra de arte en un lugar de inquietudes y cuestionamientos.

hay de superación ficticia o imaginaria –“falsa”, diría Hegel– del carácter contradictorio de la vida y su mundo, esta pretensión obsesiva, que sería lo más propio del arte barroco, está vigente también, con igual fuerza, en otros juegos de ambivalencia, de confusión-inversión de contrarios, diferentes del juego entre lo sustancial y lo accesorio que se encuentra en la “*decorazione assoluta*”.

De manera parecida a la del lector del segundo libro del *Quijote* –que termina, como el propio “loco” de La Mancha, conectado y confundido con personajes de ficción, y sin saber a ciencia cierta si es él quien se encuentra en el mundo de ellos o ellos en el suyo–, quien admira la pintura de Velázquez conocida como *Las meninas* queda atrapado por la invitación que ella le hace a formar parte de la escena representada, a ser aquel personaje que tiene que estar al frente, sobre el estrado, sirviendo de modelo para el cuadro en el que trabaja el artista. La ambivalencia de lo real y lo ficticio aparece aquí también: ¿quién está en el mundo de quién: el cuadro en el mundo del que lo mira o el que lo mira en el mundo del cuadro? Y cuando, en una segunda observación, esta ambivalencia se desvanece, el cuadro lleva al espectador, transfigurado ya en cortesano, a caer en otra ambivalencia, que es una pequeña trampa. Descubre el espejo en el fondo de la escena pintada y se percata de que quien está en verdad en el lugar donde él creyó estar es nadie menos que el rey; cae en cuenta entonces de que se hizo “culpable”, por un instante y sin quererlo, de una irreverencia “imperdonable”: la de confundirse, es decir, igualarse –(“¿y por qué no?”, insiste tal vez en sus adentros)– con el rey.<sup>98</sup> La permutabilidad del único, el Rey, por su contrario, el cualquiera –tú o yo–, es la anécdota atrevida-inofensiva que conduce al espectador a través del vértigo de la ambivalencia perceptiva entre lo real y lo representado;

<sup>98</sup> Sobre la estrategia de la representación en *Las meninas*, aparte del conocido tratamiento de Foucault (*Les mots et les choses*, Gallimard, París, 1966, pp. 24-31), son especialmente sugerentes las consideraciones de S. Sarduy (op. cit., pp. 78-83). Igualmente sobre el parentesco entre *Las meninas* y el *Quijote*.

ambivalencia que, al ser trascendida, constituye el núcleo de la experiencia estética de quien contempla esta obra.

El universo artístico del barroco se asemeja a un laberinto en el que el sinnúmero de ambivalencias en las que el mundo se entrega a la experiencia humana se suponen las unas a las otras, conducen las unas a las otras, se cambian las unas por las otras. En *La vida es sueño*, por ejemplo, la ambivalencia protagónica, la que lleva a confundir lo esencial y lo aparente, lo real y lo ficticio, lo pragmático y lo onírico, lo cuerdo y lo ilusorio (lo loco), se difunde y se pierde en un sinnúmero de otras menores o menos evidentes, como las que hay entre lo masculino y lo femenino, lo auténtico y lo impostado, lo clásico y lo monstruoso, lo gozoso y lo doloroso, para reaparecer en la ambivalencia fundamental que equivoca lo natural con lo artificial, lo divino con lo humano: lo predestinado con lo libre —la ambivalencia por la que el ser humano moderno debe atravesar, según la moral jesuita, para alcanzar la jerarquía que lo califica como tal.<sup>99</sup> El arte barroco no desperdicia ocasión de provocar el vértigo que produce el pasar a través de una ambivalencia radical, el entrar y salir de un episodio en el que los contrarios se invierten y confunden. El empleo de este vértigo de la ambivalencia como resorte psicológico de la experiencia estética es la característica más evidente del arte barroco; empleo que lo mismo puede quedarse en un intento fallido que dar lugar a obras de fuerza excepcional. 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 sus-

<sup>99</sup> “Para ser señor de sí es menester ir sobre sí”, dice Gracián; estoicismo barroco de estirpe ciceroniana que resuena bajo la complejidad del mensaje de Calderón de la Barca: el verdadero héroe es el que ha pasado por la experiencia que enseña a equiparar, por lo evanescente y al mismo tiempo indispensable, la consistencia de la vida a la del sueño, a creer, dentro de la duda, en la solidez de lo real. Sobre las metamorfosis de la ambivalencia en el teatro de Calderón, véase el interesante estudio de Bodini (“Signos y símbolos en *La vida es sueño*”, en *Estudio estructural de la literatura clásica española*, Martínez Roca, Barcelona, 1971).

tituible por lo accidental, lo central por lo ornamental, lo esencial por lo apariencial, 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.

Dentro de las posibilidades que se le abren a la actividad cultural moderna en la ruptura estética de la cotidianidad rutinaria, el arte barroco desarrolla y sistematiza un cierto conjunto de ellas, precisamente el que se conforma en la perspectiva particular del *ethos* barroco. Esta pertenencia suya a un *ethos* moderno específico no obliga, sin embargo, a que su "método" de composición de oportunidades de experiencia estética sólo pueda ser empleado en concordancia con ese *ethos*. Se trata, por el contrario, de un "método" que ha sido y es integrado y refuncionalizado en la creación de obras artísticas y poéticas que sigue los otros sentidos que son también propios de la cultura estética moderna. Los juegos de ambivalencia de los contrarios conforman un "barroquismo" más o menos impreciso que puede reconocerse con una función estructurante más o menos decisiva en obras de inspiración lo mismo clasicista que realista o romántica. Seguir las aventuras del "método barroco" en medio de proyectos de estetización ajenos al *ethos* barroco; verlo en acción como elemento desquiciador del naturalismo realista, como antecedente rococó de la depuración neoclásica o como tenebrismo "gótico" en la irrupción del romanticismo sería una tarea fascinante de la historia del arte y la literatura occidentales, que en estas páginas apenas si puede ser indicada.

El arte barroco propiamente dicho, en contraposición al arte inspirado en el *ethos* realista, no pretendió nunca afirmarse como actividad independiente y autónoma; no persiguió una estetización pura, desligada de las otras formas de ruptura del automatismo rutinario en la vida cotidiana. Lejos de mirar en ellas —en el juego y en la fiesta— obstáculos para su realización, fuentes de impureza para sus obras,

## Referencias

*Malintzin, la lengua.* Intervención en el coloquio “La Malinche, sus padres y sus hijos”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

*El ethos barroco.* Conferencia en el coloquio “Modernidad, mestizaje cultural, *ethos barroco*”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

*La actitud barroca en el discurso filosófico moderno.* Se publicó originalmente en el número “Teoría”, *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

*Clasicismo y barroco.* Reúne los apéndices del libro *Conversaciones sobre lo barroco*, publicado junto con Horst Kurnitzky, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

La Compañía de Jesús y la primera modernidad de la América Latina. Conferencia en el simposio “Barrocos y modernos”, Freie Universität, Berlín, 1994.

*Lo barroco en la historia de la cultura.* Ensayo inédito.