

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), de la UNAM, cuya realización hubiera sido imposible sin el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de dicha institución.

Barbara Beck
in memoriam

Primera edición (coedición UNAM): 1998
Segunda edición: 2000
Segunda reimpresión: 2011
ISBN: 978-968-411-484-5
DR © 1998, Ediciones Era, S. A. de C. V.
Calle del Trabajo 31, Tlalpan, 14269 México, D. F.
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Este libro no puede ser fotocopiado, ni reproducido total o parcialmente, por ningún medio o método, sin la autorización por escrito del editor.

This book may not be reproduced, in whole or in part, in any form, without written permission from the publishers.

www.edicionesera.com.mx

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.¹ 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.²

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

¹ 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).

² 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”³ 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

³ *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,⁴ 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”.⁵ 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,⁶ 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,⁷ donde la gravitación de la modernidad capitalis-

⁴ *Nueva inestabilidad*, Vuelta, México, 1987, p. 48.

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

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

⁷ “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 Deleuze⁸ –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.

⁸ *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* insoportable 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."⁹

En torno al *ethos* barroco

⁹ Severo Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 99.

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.

1

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 vivible lo invivible; 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 encabece 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 centroeuropéo—, 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 —incluido 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.¹

“Barroco” ha querido decir: a] *ornamentalista*, en el sentido de falso (“berrueco”), histriónico, efectista, superficial, inmediatista, sensualista, etcétera; b] *extravagante* (“bizarro”), tanto en el sentido de: rebuscado o retorcido,² artificioso, exagera-

¹ 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.

² “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, insuficiente 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 inmediateista sobre el espectador. Sólo desde una perspectiva formal para la que esa imagen del mundo ya existe y es irrebutable, 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.³ Sólo respecto de la convicción

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

³ “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 limpieza de formas neoclásica,

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 inabarcable, 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 insistentemente 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 necesi-

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. Sustantivar 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 ultramarino 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 destructivamente 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.

Difícilmente 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 trasterre 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, confundiendo 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, despertar 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.