

Barroco americano y crítica de la modernidad burguesa*

Andrés KOZEL**

Aun cuando no alcance a resolver el espeso racimo de problemas que la consideración de los vínculos entre historia, política y cultura en América Latina suscita, la reflexión sobre el *barroco americano* consigue instalarnos en un lugar productivo para explorar y debatir algunas de las facetas más controversiales, espinosas y —por eso mismo— apasionantes de la relación entre América Latina y la experiencia de la modernidad. El propósito de estas notas es trazar un recorrido en torno al concepto de *barroco* y a su tematización en la tradición cultural latinoamericana, desembocando en una referencia algo más precisa a una serie de planteamientos contemporáneos —Richard Morse, Bolívar Echeverría, Mauricio Beuchot y Samuel Arriarán—, cuya exposición y puesta en diálogo pueden resultar de interés para desentrañar los principales racimos de cuestiones abiertos por este cauce interpretativo, tan atractivo como poblado de dilemas y complicaciones.

Origen, historia y alcances del concepto

Barroco es una noción de origen debatido y de historia cambiante y relativamente afortunada. Es, también, un concepto signado por cierta inestabilidad semántica y por una perturbadora ambivalencia axiológica, no exenta, como veremos, de vigorosas potencialidades críticas. Consideremos, para comenzar, estos cuatro aspectos. Primero, el origen debatido. En relación con la etimología del vocablo cabe distinguir al menos tres versiones principales,¹ según

* Una primera versión de este ejercicio fue presentada en el seminario Cultura contemporánea en América Latina, impartido por el doctor Mario Miranda en el doctorado en estudios latinoamericanos de la UNAM durante 2003. Sirva su publicación aquí como testimonio de afecto y gratitud hacia don Mario. Una elaboración posterior fue presentada al X Simposio Internacional sobre Pensamiento Iberoamericano que tuvo lugar en la Universidad de Las Villas, Santa Clara, Cuba, en julio de 2006. Agradezco los comentarios de Gerardo de la Fuente, Carmen Herrera y Omar Núñez. La temática guarda relación con la investigación posdoctoral que actualmente llevo adelante en El Colegio de México gracias a una beca PROFIP/DGAPA.

** Doctor en estudios latinoamericanos por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Profesor-Investigador de tiempo completo interino en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Profesor de asignatura del Colegio de Estudios Latinoamericanos y del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM.

¹ Estas primeras consideraciones han sido tomadas de la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Madrid, España-Calpe, 1994 (artículos pertinentes) y de Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno, *América Latina en su literatura*, México, UNESCO / Siglo XXI, 1990 [1972], p. 167.

las cuales barroco derivaría de la voz portuguesa *berrueco* (perla irregular; noción aplicada, por extensión, a una extraña forma de proposición casuística),² o bien de la palabra italiana *parruca* o peluca, del nombre de un supuesto alumno de los Carracci —*Le Baroche* o *Barocci*—, de temperamento sensible y amanerado. Como puede apreciarse, y esto es en definitiva lo que más interesa aquí, las tres versiones llaman la atención sobre un exceso formal, visto, en principio, como irregular y superfluo: tal la connotación con la cual pasó a la órbita de la historia del arte y la cultura.

Segundo, la historia cambiante y relativamente afortunada. Arnold Hauser³ ha señalado que el vocablo fue aplicado por vez primera en el siglo XVIII para caracterizar al arte del siglo XVII, con una nota marcadamente peyorativa. En efecto, la sensibilidad clasicista dieciochesca tendió a juzgar las manifestaciones del arte del siglo anterior como desmesuradas, confusas y extravagantes, en contraste con la perfección y el equilibrio atribuidos a las producciones renacentistas. Este enfoque desdeñoso prevaleció hasta finales del siglo XIX y aun más tarde. Según Hauser, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, el mismo aparecía articulado a una disposición de igual signo frente al impresionismo; fue justamente la admisión paulatina de éste la que preparó la revalorización de aquél, a través de un movimiento iniciado, entre otros, por el crítico alemán Heinrich Wölfflin, autor de dos influyentes obras publicadas en 1888 y 1915.⁴ En principio es un cambio en la manera de mirar lo que estaría detrás de la sustitución del enfoque desdeñoso de lo barroco por uno más comprensivo y favorable. Apoyándose en aportaciones de Helmut Hatzfeld, René Welleck y otros, Carmen Bustillo⁵ sostiene que si es cierto que fue efectivamente Wölfflin quien sentó las bases pioneras para el redescubrimiento del barroco, también lo es que el movimiento revalorizador por él abierto cobró un impulso todavía más decisivo en los años 20 y 30 del siglo XX, en particular en torno al aniversario de Góngora (1927) y en relación con una serie de reflexiones vinculadas al desarrollo del movimiento expresionista alemán, todo ello en el marco de la conmoción ideológica y cultural producida por la Gran Guerra. Bustillo recuerda asimismo una importante anotación de Welleck según la cual, en ese momento, la admiración y la simpatía por las formas grotescas y torturadas del barroco del siglo XVII llegaron al extremo en Alemania y en otros países como

² *Baroco* es el nombre que designa un tipo rebuscado de silogismo: (PaM . SoM) > SoP. Ejemplo: “Si toda obra de bien conduce a la salvación, y algunos actos de caridad no son obras de bien, entonces hay actos de caridad que no conducen a la salvación”. Véase José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, pp. 182-183.

³ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 1972; en especial el capítulo VII.

⁴ Se trata de *Renaissance und Barock* y *Kunstgeschichliche Grundbegriffe*, respectivamente. Dos paréntesis: Uno, Hauser establece frente a la obra de Wölfflin una relación polémica, que por elementales razones de espacio no podemos considerar aquí. En términos generales, la discusión versa sobre el modo de concebir las relaciones entre el *barroco* y las fases que lo precedieron, el Renacimiento y el manierismo. Segundo paréntesis: con bastante razón, José Antonio Maravall ha señalado que Hauser prácticamente olvidó estudiar al barroco *propriamente dicho*: “...aunque parezca separarlos lo confunde constantemente con el neoclasicismo cortesano posterior. No parece haberse colocado ante la gran obra de los pintores del XVII [Rubens, Velázquez, Poussin], a los que presta escasa atención”. En José A. Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1996, p. 521. También es llamativo el “olvido” del *barroco español* en el referido capítulo de Hauser.

⁵ Carmen Bustillo, “Debate acerca del barroco”, en *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*, Caracas, Monte Ávila / Equinoccio, 1996.

España.⁶ En análogo sentido, José Antonio Maravall destaca que, justamente en torno a esos años, las transformaciones de la sensibilidad llevaron a una renovación del interés por ciertos productos de la cultura española y en particular por el barroco español.⁷ Maravall no deja de asociar este interés a una disposición general orientada a establecer un fuerte vínculo entre las creaciones barrocas españolas y el catolicismo tridentino, el monarquismo civil, el absolutismo pontificio, la enseñanza jesuita, etcétera, disposición de la que él mismo procura, en una medida importante, distanciarse. De manera que es preciso ligar la renovación del interés y el impulso revalorizador referidos con la Gran Guerra y sus secuelas de desconcierto, desmoralización, pesimismo, es decir, con la crisis de la creencia en el progreso y con la consecuente *huida imaginativa* de la civilización occidental que llevó a muchos de los intelectuales de ese tiempo al encuentro con distintos “dioses ancestrales o extraños”, uno de los cuales fue, al parecer, el barroco.⁸ Tal es, también, el telón de fondo sobre el cual hay que pensar las peripecias de la noción dentro de la cultura latinoamericana, aspecto que examinaremos más adelante.

Por último, la inestabilidad semántica y la ambivalencia axiológica que parecen signar a la noción. Sucede que a lo largo del siglo xx los avatares del concepto no se han limitado a la revitalización del interés por la época y sus expresiones y al relativo cambio de signo valorativo en relación con ellas. Es posible constatar, paralelamente, la presencia de un haz de contribuciones que han propuesto ampliar el alcance de la noción, al menos en dos sentidos principales: de un lado, conduciéndola a abarcar no sólo la esfera de las artes pictóricas y escultóricas sino también la arquitectura, la literatura e, incluso, el entero conjunto de manifestaciones culturales de los siglos xvii y xviii; del otro, llevándola fuera de los límites del segmento temporal al que inicialmente calificaba, abriéndose así a la postulación de analogías con otros periodos y, también, a la consideración de la historia de la cultura como un oscilar entre fases clásicas y barrocas. Huelga señalar que estos cauces interpretativos no han conducido a un consenso pleno ni definitivo; lejos de ello, y tal como sucede en relación con otras categorías fundamentales, cualquier aproximación reflexiva a lo barroco será una visita a las sucesivas capas de una discusión de complejas aristas, y que desde luego permanece abierta. Para clarificar los términos fundamentales del debate, vale la pena evocar un pasaje del citado estudio de Bustillo: “[...] la aproximación al Barroco se puede sintetizar en tres posiciones fundamentales: una que enfatiza el referente histórico y sociológico; otra que defiende lo tipológico intemporal como la verdadera esencia generadora; una tercera que busca en la evolución de las formas claves para la comprensión del fenómeno”.⁹

Expresión nítida y relativamente reciente de la primera posición sería la clásica y ya referida obra de José Antonio Maravall, cuya tesis fuerte es preciso examinar con alguna atención. Maravall define el barroco como una *época* precisa de la historia de algunos países europeos (1590-1600 a 1670-1680), que se extiende a *todas* las manifestaciones que conforman su

⁶ Carmen Bustillo dedica unos pasajes a este aspecto de la cuestión, apuntando que entre los autores que tendieron a destacar el vínculo entre el movimiento *barroco* y España hay que contar a Helmut Hatzfeld, Werner Weisbach, Ludwig Pfandl y Guillermo Díaz-Plaja.

⁷ José Antonio Maravall, *op. cit.*; en particular: “Introducción: La cultura del barroco como un concepto de época”.

⁸ Véase Ronald Stromberg, *Historia intelectual de Europa desde 1789*, Madrid, Debate, 1990, capítulo 5. De ahí he tomado las expresiones de “huida imaginativa” y “búsqueda de dioses ancestrales o extraños”.

⁹ Carmen Bustillo, *op. cit.*, pp. 41 y ss.

cultura. Según esto, el barroco no habría sido simplemente el “estilo artístico” de la Contrarreforma, sino que se trató de un verdadero *conjunto*, dotado de pleno sentido histórico. Recostándose sobre estudios de Pierre Vilar, Maravall argumenta que la cultura del barroco se explica por el estado de crisis general imperante durante el siglo xvii, crisis que abarcó no sólo a los países católicos, sino además a la mayor parte de los protestantes. Maravall piensa a la cultura barroca en relación con las operaciones simbólicas encaradas por una sociedad cuya clave de bóveda era la monarquía absoluta, y que experimentaba por entonces los inicios de la transición de lo tradicional a lo industrial. Para Maravall, en la sociedad del siglo xvii es posible descubrir los comienzos del *kitsch*, entendido éste como una cultura de baja calidad, dirigida a la manipulación de las masas de campesinos recién llegados a las ciudades, en el marco de un esfuerzo de restauración señorial y medievalizante que tiene lugar en una sociedad que *ya* es moderna en varios sentidos, principalmente en lo que atañe a su carácter masivo.¹⁰ Así, la cultura del barroco habría tolerado la innovación y la irrupción de extravagancias en aquellas esferas vistas como “poco peligrosas” —poesía, literatura, arte—, buscando compensar con ello la ausencia de novedades en otros sectores en los cuales no se cedió en absoluto. En opinión de Maravall, la tensión fundamental de la cultura barroca reside justamente en esa ambivalencia constitutiva: una cultura autoritaria y conservadora reelaborada en moldes nuevos con el fin de atender los desafíos planteados por un tiempo también nuevo, transicional y crítico. Desde Maravall hay que pensar el barroco histórico como un momento de la modernidad temprana, donde los excesos formales permitidos cumplen una doble función: manipuladora y —oblicua e imaginariamente— liberadora. Pese a que Maravall restringe el uso de la noción al barroco histórico, varias de sus indicaciones invitan a la postulación de analogías con otras épocas, en particular con la nuestra.

Las otras dos posiciones señaladas por Bustillo están visiblemente emparentadas. Si deben enfrentar justificadas acusaciones de inmanentismo y formalismo —en especial la tercera— y de ahistoricidad y hasta de esencialismo —las dos—, no es posible omitir que poseen el atractivo innegable de abrir el camino a la postulación de analogías que revisten enorme interés, tanto para pensar periodos pasados como para realizar proyecciones hacia el momento actual. Según estas posturas, la naturaleza humana sería portadora de dos tendencias antitéticas fundamentales que se habrían sucedido a lo largo del tiempo de modo prácticamente cíclico. Los polos pueden recibir distintos nombres: apolíneo vs. dionisíaco; logos vs. misterio; idea vs. naturaleza, clásico vs. barroco. Nítido ejemplo de esta postura es la obra de Eugenio D’Ors *Lo barroco* (luego recuperada con entusiasmo, como veremos, por Alejo Carpentier), donde el publicista catalán distinguía más de veinte especies dentro del género barroco, que habrían sucedido a otras tantas fases clasicistas. Destaca Bustillo que D’Ors, y también otros

¹⁰ En relación con este punto interesa recordar las anotaciones de Fernand Braudel sobre el barroco, entendido como “un arte de vivir y de creer específicamente mediterráneo”, con dos centros de irradiación principales: Roma y España. Ha escrito Braudel: “Gracias a ellas [a las órdenes, AK] se salvó la Iglesia, y ésta pudo, desde Roma, llevar a cabo una de las más asombrosas revoluciones desde arriba que conoce la historia. La batalla, conducida por ella, se libró de un modo reflexivo, consciente, calculado. La civilización propagada por la Iglesia —su nombre importa poco— es una civilización combativa. Y su arte no es un fin en sí, sino un medio más, junto a otros. Ese arte es también, casi siempre, un arte de propaganda. Es, si se quiere, en lo bueno y en lo malo, un arte dirigido (...) Arte teatral, conscientemente teatral”. Tomado de “La propagación de la civilización”, en *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, FCE, 1997 [1949; 1966], segunda parte, capítulo VI, punto IV, en especial pp. 239 y ss. del tomo segundo.

(como, por ejemplo, Curtius), tendieron a visualizar en el espíritu barroco algo así como un refugio noble frente a una modernidad occidental vista como monótona y decrepita; con ello volvemos a la imagen de la huida imaginativa, que quizá no llega a ser una alternativa plena a esa versión de la modernidad, pero que introduce, sin duda, una cesura en la valoración de la experiencia del mundo occidental. Más recientemente, algunos autores han tendido a postular analogías entre una serie de rasgos atribuidos a lo barroco y ciertas características de la posmodernidad.¹¹

De la especificación del barroco de Indias a la barroquización de América

Irelemar Chiampi distingue cuatro inserciones del barroco en el arco histórico de la modernidad literaria latinoamericana.¹² En términos generales, estas inserciones habrían coincidido con los grandes ciclos de ruptura y renovación poética: 1890, 1920, 1950, 1970, siendo las principales para nuestros fines las correspondientes a los dos últimos momentos, que la autora denomina “americanización del barroco” y “neobarroco americano”. Chiampi puntualiza que la apropiación plena del barroco tuvo lugar cuando la experimentación con y la recreación de formas barrocas se conjugó con la reivindicación de la identidad cultural americana; indica asimismo que, frente al momento anterior, el neobarroco no constituiría tanto una ruptura como una intensificación que adiciona, y esto es central, una “inflexión fuertemente revisionista de los valores ideológicos de la modernidad”. Lo neobarroco americano se propendría “alegorizar el carácter disonante de la modernidad latinoamericana”.¹³ Centrando la atención en el tercer momento (“americanización del barroco”), cabe señalar, siguiendo una vez más a Bustillo, que en los años centrales del siglo xx parece haberse producido un deslizamiento conceptual significativo, a saber, el paso de la *revalorización de un barroco de Indias específico*, visible —entre otros lugares— en la obra del erudito dominicano Pedro Henríquez Ureña,¹⁴ a la *idea de una América barroca*, en torno a la cual desempeñaron un papel fundamental los escritores cubanos José Lezama Lima y Alejo Carpentier. Ahora bien, aun cuando hay bastante consenso en pensar el barroco de Indias a partir de los parámetros

¹¹ Un libro de Omar Calabrese lleva por título *L'età neobarocca* (1987); varios otros autores se han dedicado a enlazar el barroco o el manierismo con nuestro tiempo. Para orientarse en estos debates pueden verse la última parte del estudio de Bustillo —ya citado— y el ensayo de Carlos Rincón: “Retorno del Barroco y relectura de las conceptualizaciones latinoamericanas sobre el Barroco”, en *Mapas y pliegues*, Santa Fe de Bogotá, Colcultura, 1996. También los desarrollos de Mauricio Beuchot y Samuel Arriarán considerados más abajo en este mismo artículo.

¹² Irelemar Chiampi, “El barroco en el ocaso de la modernidad”, en *Barroco y modernidad*, México, 2000.

¹³ *Ibidem*, p. 29.

¹⁴ Parece efectivamente haber sido Henríquez Ureña el primer crítico que destacó el hecho de que en las colonias hispanoamericanas la tradición barroca adquirió una perdurabilidad mayor que en las metrópolis, prevaleciendo en arquitectura, en literatura y en otras manifestaciones hasta muy entrado el siglo xviii. En lo que respecta a la arquitectura, Henríquez Ureña ha notado que el estilo barroco tendió a convertirse en el estilo característico de la América hispánica, en momentos en que las colonias mantenían o alcanzaban opulencia mientras la península atravesaba momentos críticos. Precisa: “Hacia el 1700 el barroco hispanoamericano es ya un ultrabarroco, equivocadamente llamado churrigueresco, puesto que Churriguera sólo tiene con él muy escasa relación. Difiere tanto en esencia como apariencia, del de España”. En *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, FCE, 2001 [1945], pp. 95-96.

establecidos por Henríquez Ureña, es decir, como una fase que posee una serie de rasgos específicos que la diferencian de la correspondiente al barroco metropolitano, respecto de la cual es, además, tardía y definitivamente más perdurable, el paso de la noción de un barroco de Indias con notas distintivas a la imagen de una América Latina de por sí barroca (de la especificación de un barroco americano a, si se me permite la expresión, la *barroquización de América*) no era necesario; sin embargo, se produjo de hecho con amplias y llamativas proyecciones. En una conferencia pronunciada en La Habana en 1957, Lezama Lima definía lo barroco —estética de la curiosidad, del conocimiento ígneo— como el *auténtico comienzo* del hecho americano.¹⁵ En los primeros pasajes de esa disertación planteaba Lezama su tesis fundamental:

Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias. Repitiendo la frase de Weisbach, adaptándola a lo americano, podemos decir que entre nosotros el barroco fue arte de la contraconquista.¹⁶

Articulando este planteamiento con la discusión entablada por Lezama con Hegel, Chiampí resalta que con la operación lezamiana el barroco *deja de ser histórico* para convertirse en “nuestra modernidad permanente, la modernidad otra, fuera de los esquemas progresivos de la historia lineal, del desenvolvimiento del *logos* hegeliano. El barroco es, para Lezama, nuestra metahistoria”.¹⁷ Desde esta perspectiva, las ideas de Lezama, a la vez que quedan ubicadas lejos de una filosofía de la historia progresiva y lineal, resultan anticipatorias de las discusiones más propias del momento siguiente (neobarroco). Corresponde recordar, siguiendo todavía a Chiampí, que la posición lezamiana quedó relativamente confinada en Cuba hasta entrados los años 70. Tanto Chiampí como Bustillo coinciden en subrayar que, más que Lezama, fue Alejo Carpentier el mayor responsable de la difusión de la idea de una América barroca durante los años 60, especialmente por las ideas que vertiera en el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949) y, sobre todo, en sus ensayos “Problemática de la actual novela latinoamericana” (1966) y “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975). En este último texto (que originariamente también fue conferencia), Carpentier alude de manera explícita al planteamiento de Eugenio D’Ors, al que considera “irrefutable”:

¹⁵ Las conferencias completas (la referida al barroco y otras) fueron publicadas bajo el título *La expresión americana*. Empleo la edición del FCE, México, 1993, preparada y prologada por Irlemar Chiampí.

¹⁶ José Lezama Lima, *op. cit.*, p. 80. Es muy importante puntualizar que en Lezama la estética barroca —emblematizada en la figura del señor barroco— se manifestó tanto entre la elite virreinal (Sigüenza y Góngora; Sor Juana) como entre artistas populares indios o mestizos (el indio Kondori; el Aleijadinho).

¹⁷ Irlemar Chiampí, *op. cit.*, p. 24.

Tenemos, en cambio, el barroco, *constante del espíritu*, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central —no siempre manifiesto ni aparente— (en la Santa Teresa de Bernini es muy difícil determinar la presencia de un eje central) se multiplican lo que podríamos llamar los “núcleos proliferantes”, es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, las paredes, todo el espacio disponible arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia fuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes [...] *Nos encontramos que en todos los tiempos el barroco ha florecido, bien esporádicamente, bien como característica de una cultura [...] ¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo.*¹⁸

De manera que por varias vías se fue pasando de la idea de un barroco de Indias específico a una barroquización de América. Entre estas vías ocupan un lugar importante, además del acento puesto en el fenómeno del mestizaje, la insistencia en el fenómeno de suplantación de realidades por apariencias y, muy ligado a ellos, el señalamiento, formulado entre otros por Octavio Paz, de que en el barroco americano “las letras —y los signos de las cosas— sustituyeron a las cosas, convirtiendo al lenguaje en la única realidad”.¹⁹

La cuestión del mestizaje lingüístico exige comentario aparte. Como lo indica Bustillo, fue trabajada tanto por Carpentier como por Severo Sarduy, en cada caso desde una visión particular, aunque arribando a conclusiones parecidas. En efecto, ambos han destacado las tendencias a la profusión de alusiones barroquizantes (Carpentier) y a la “saturación verbal” (Sarduy) en un mundo mestizo y heterogéneo que ha reclamado la descripción de todas las cosas en relación con códigos no ajustados de manera estricta a los referentes, irremisiblemente elusivos.²⁰ En particular Sarduy,²¹ cuyo influyente esfuerzo por codificar la pertinencia de la aplicación del concepto barroco al arte latinoamericano contemporáneo correspondería ya al cuarto de los momentos indicados por Chiampi, propone una serie de rasgos de lo barroco cuya presencia procura identificar en ciertas obras de arte actuales, neobarrocas: artificialización extrema, tendencia a la parodia y superabundancia dadora de placer. Cabe referir

¹⁸ Alejo Carpentier, “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Tientos, diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987, pp. 106ss. Las cursivas son mías. Buena parte de la obra de Carpentier puede leerse como elaboración artística de estos postulados. Véase, en particular, su novela corta *Concierto barroco*.

¹⁹ Citado en Carmen Bustillo, *op. cit.*, p. 81. Las ideas de Paz sobre el barroco novohispano están expuestas en la primera parte de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 1994, tomo 5 de las *Obras Completas* [1982]. En otro orden de cosas, resulta evidente que el tópico de una América barroca resulta ser tan sugerente como problemático. Sugerente porque nos permite pensar la historia de la región en otra clave, quizá más ajustada a ciertos aspectos decisivos de esa misma historia; problemático en virtud de su tendencia a gravitar hacia posiciones eventualmente esencializantes y, por tanto, ahistóricas. Bustillo destaca al respecto una serie de críticas formuladas por Juan Durán Luzio, Arístides Natella y Leonardo Acosta. Este último ha sostenido que la idea del barroquismo americano es una “fórmula fácil” que condenaría a los pueblos del continente no sólo a fatalismos geográficos e históricos sino también estilísticos; de un modo algo extraño, exime a Carpentier de este conjunto de acusaciones. Véanse las pp. 84-85 del estudio de Bustillo.

²⁰ El punto también ha sido señalado con fuerza por Antonio Cornejo Polar, en una estimulante reflexión que sin embargo no hace referencia al tema del barroco. Véanse las pp. 89-90 del estudio de Bustillo.

²¹ Severo Sarduy, “El barroco y el neobarroco”, *op. cit.*

aquí el importante matiz distintivo que traza Sarduy entre las sensibilidades correspondientes al barroco histórico y al neobarroco: mientras la primera aún está en armonía con “el dios jesuítico”, logos exterior que, aunque infinito, la precede y organiza, la segunda tiende, por el contrario, a reflejar la inarmonía, la ruptura del logos, esa carencia crucial que constituye a la episteme de nuestro tiempo; en palabras de Sarduy, el arte neobarroco es un “arte del des-tronamiento y la discusión”.²² La distinción es de gran interés, ya que, además de revelar una apertura a la historicidad en el desarrollo de Sarduy, parece apuntar directamente al corazón del problema de la relación entre barroco y posmodernidad:

¿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.²³

Barroco americano: modernidades, posmodernidad, socialismo

En *El espejo de Próspero*, Richard Morse propone una interpretación del devenir cultural de las dos Américas que es señaladamente crítica tanto del conjunto de planteamientos asociados a la leyenda negra antiespañola como de la autocomplacencia del mundo liberal-protestante.²⁴ Desde el inicio de su reflexión, Morse advierte que su idea es colocar a Norteamérica frente a la experiencia iberoamericana entendiendo a ésta no como un “caso de desarrollo frustrado, sino como la vivencia de una opción cultural”,²⁵ la cual poseería, desde su perspectiva, cierto mensaje que dar al mundo contemporáneo. La primera parte del libro de Morse aborda la cuestión de la “prehistoria europea” de Anglo e Iberoamérica. Su tesis es que, a lo largo de un muy complejo proceso que tuvo lugar entre los siglos XII y XVII, las sociedades progenitoras de ambas Américas adoptaron, cayeron o fueron empujadas a dos conjuntos de premisas políticas diferentes, que han ido guiando la lógica de su pensamiento y acción a lo largo de la historia: “No hace falta decir —apunta Morse— que Ibero y Angloamérica compartían las culturas políticas de sus respectivas madres patrias”.²⁶ En definitiva, tras un rico y matizado desarrollo, Morse acaba contraponiendo dos principios organizadores del cuerpo político: una sociedad basada en el pacto versus una sociedad orgánica, es decir, un principio nivelador o

²² *Ibidem*, p. 183.

²³ Citado en Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, Era / UNAM, 1998, p. 16. Echeverría toma la cita de la obra de Sarduy titulada *Barroco*.

²⁴ Richard Morse, *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo*, México, Siglo XXI, 1999 [1982].

²⁵ *Ibidem*, pp. 7-8.

²⁶ Richard Morse, *op. cit.*, p. 90. De las páginas de Morse se desprende una imagen de la fase final de la Edad Media más rica y matizada que la sostenida tradicionalmente. Algo similar sucede con la caracterización de la dinámica cultural ibérica a partir del siglo XV: el viraje español hacia el tomismo durante el siglo XVI se explica justamente por la *modernidad* de la situación de la España de entonces, por la exigencia de conciliar una racionalidad de Estado muy *moderna* para ese tiempo con las afirmaciones de un nuevo orden “ecuménico”.

individualista frente a un principio jerárquico, arquitectónico y preocupado por la incorporación social y el bien común.

Desde el punto de vista de Morse, pasado el eclecticismo relativamente superficial y poco innovador del siglo borbónico; pasadas también las profundas convulsiones experimentadas por las sociedades iberoamericanas durante las fases de la emancipación y siguientes, las premisas de creencia de la cultura política iberoamericana seguirían estando, todavía hoy, emparentadas con aquella racionalidad neoescolástica. La ética católica precartesiana continuaría viva, bajo formas secularizadas, en expresiones políticas propias del siglo xx iberoamericano, tales como el fenómeno populista. En suma, la tradición cultural ibero-católica es para Morse una matriz de pensamiento terca, aunque capaz de autorenovarse, y relativamente impermeable a la penetración de paradigmas foráneos (liberalismo, marxismo y, hasta cierto punto, democracia). Por lo demás, sostiene Morse que en Iberoamérica la tradición democrática tendría cierta “ventaja” sobre el marxismo en virtud de su mejor ajuste con las premisas de la cultura política; en definitiva —aduce—, la preocupación rousseauiana por el bien común no estaría tan lejos del pensamiento de Francisco Suárez:

En términos ideales, cabe esperar que la mezcla de la cultura política ibérica con el rousseauismo llene las aspiraciones humanistas occidentales más plenamente que el injerto del marxismo en la tradición nacional rusa o que la mezcla angloatlántica de liberalismo y democracia. *En este mundo rapaz, sin embargo*, parece bastante dudoso que el elemento democrático de la dialéctica de Mariátegui llegue efectivamente a ser preponderante y que su alma matinal alcance la redención secular.²⁷

Este pasaje es sumamente significativo. Por una parte, permite redondear el modo en que Morse enfoca el problema de las relaciones entre la cultura política iberoamericana y el liberalismo, la democracia y el marxismo. Por otra, nos introduce en la reflexión de Morse sobre el presente y el porvenir, objeto de la tercera y última parte de su libro. Reténgase por ahora la contraposición entre unas aspiraciones humanistas ideales y el carácter rapaz del mundo contemporáneo. Según Morse, la utilidad predictiva de su aporte no estaría ligada a la dilucidación de opciones políticas concretas, sino más bien a la insinuación de compatibilidades y resistencias a largo plazo entre las tendencias del mundo y los compromisos culturales heredados. Enfáticamente señala que la cuestión principal no es ya la afirmación hegemónica de individuos, pueblos o naciones, sino la capacidad psíquica de sobrevivir en un mundo que, por decirlo de algún modo, se ha vuelto difícil de vivir. Se entiende, pues, que la preocupación de Morse diste bastante de la vieja pregunta acerca de cómo volver a Iberoamérica moderna por el camino más corto y ese tipo de cosas. La mirada que Morse despliega sobre el Gran Designio Occidental está lejos de ser admirativa o autocomplaciente. Apoyándose en los desarrollos críticos de la Escuela de Frankfurt, presenta un sombrío cuadro del mundo industrial y de la sociedad norteamericana de su tiempo, que en alguna medida es también el nuestro.²⁸ Llegado a este punto escribe uno de los pasajes más importantes de su obra:

²⁷ *Ibidem*, pp. 146-147. *Cursivas mías*.

²⁸ Morse refiere el profundo deterioro de la personalidad en el Occidente actual: la división irremediable del núcleo coherente del ser individual, que ha hecho de los habitantes de nuestro mundo unos seres extrañados de sí mismos y de los otros, unos “nazis virtuales”. El panorama que se desprende de esto es ciertamente oscuro:

Nuestra pregunta no es si Iberoamérica puede soportar o bien de alguna manera ennoblecen la penetración del Gran Designio Occidental sino si por constitución histórica es, para bien o para mal, *de alguna manera impenetrable* para él (...) Iberoamérica siempre ha sido vista, aún por sus propios pensadores clásicos, no como autóctona sino simplemente como obsoleta (...) Nuestra argumentación sostiene, en cambio, no que el mundo ibérico es obsoleto sino que si bien comparte antecedentes griegos, romanos, cristianos y medievales con el resto de Occidente, en el siglo XVI tomó caminos que *impiden* un desenlace nietzscheano, weberiano o kafkiano.²⁹

Según Morse, aun cuando es innegable que el Gran Designio Occidental ha penetrado en Iberoamérica, al hacerlo de manera incompleta no ha llegado a racionalizar todo su modo de vida, ni siquiera en lo que respecta a su sector moderno o burgués. Para Morse esta singularidad, que es especial mas no exclusivamente visible en el ámbito de la literatura, se explica justamente por el antiguo rechazo del mundo ibérico a las implicaciones últimas de las revoluciones religiosa y científica, rechazo que volvió a este mundo relativamente impermeable a los derroteros posteriores de aquéllas, los cuales desembocaron no en el paraíso en la Tierra, sino en una combinación macabra entre utilitarismo exacerbado y subordinado individualismo, decididamente prevalecientes en el otro Occidente actual.

Parece claro que el horizonte intelectual, político y existencial del desarrollo de Morse no reside en proponer la transformación radical de un mundo que le disgusta pero que no se le aparece como fácilmente transformable, sino más bien en contribuir a identificar los apoyos necesarios para tornar soportable ese mismo mundo. Hacia el final de su libro, recupera explícitamente una faceta del planteamiento de Maravall sobre la cultura del barroco, para sostener que las racionalidades iberoamericanas del compromiso y la ética persistente se articulan con la tantas veces señalada fascinación por la época barroca, aquel mundo laberíntico de Góngora donde el gobierno lucha por la fijeza, en medio de cambios sin dirección, donde el prudencialismo tácito califica sin suspender los criterios morales, donde la argumentación escolástica está embotada pero conserva subrepticamente su prestigio. En definitiva, para Morse, los ideales ibéricos de la razón de Estado y de la incorporación social pueden constituir para nuestro tiempo faros más brillantes que la mentada libertad de los anglosajones, cada vez más desprovista de significados auténticos.

En la reflexión de Bolívar Echeverría también aparecen tematizadas las cuestiones de la articulación entre barroco y modernidad y de la relación entre barroco y América Latina. Echeverría propone conceptualizar el barroco como un *ethos* o, mejor dicho, como una de las versiones del *ethos* moderno.³⁰ *Ethos* quiere decir principio de construcción del mundo de la vida, opción para relacionarse con el terrible hecho capitalista de un cierto modo, volviéndolo, en algún sentido, vivible. Según Echeverría, las otras versiones del *ethos* moderno son la realista, la clásica y la romántica. Cada una de ellas proviene de distintas épocas de la modernidad, y revela afinidades ciertas con determinados tipos de creación artística. Las cuatro coexisten, aunque según el momento su papel en la construcción del mundo histórico

una burbuja impersonal alberga unos yoes cuya estructura se ha desvanecido; un “fascismo amistoso” exige de todos y cada uno una adaptación resignada y complaciente.

²⁹ *Ibidem*, pp. 168-169. *Cursivas mías*.

³⁰ Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco”, en *La modernidad de lo barroco*, México, Era / UNAM, 1998.

es variable; en la actualidad, es el *ethos* realista el que desempeña el papel dominante. La idea de llamar barroco a un *ethos* supone postular una analogía entre el arte barroco del siglo xvii y un tipo particular de comportamiento y de relación con el mundo que rebasa el estricto segmento temporal en cuestión y que no necesariamente supone adherir a concepciones sustancialistas acerca de su presencia más o menos recurrente o predominante en ciertos espacios geohistóricos. El pasaje que sigue muestra cuánto debe su argumentación a los señalamientos de Sarduy y, más allá, a una determinada lectura de Marx:

Pensamos que el arte barroco puede prestarle su nombre a un *ethos* porque, como él (...), 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.³¹

Para Echeverría, el *ethos* barroco, a diferencia de las otras tres versiones, mantiene al capitalismo como algo inaceptable y ajeno. Sin embargo, no lo hace propiciando el abandono del mundo ni nada parecido, sino más bien desviando la energía productiva de un modo esteticista, poniendo el disfrute de lo bello como condición de la experiencia cotidiana, como elemento catalizador de todos los otros valores positivos del mundo.³² Desplegar ese *ethos* sería entonces vivir *en* y *con* el capitalismo, pero de una manera peculiar, como a regañadientes.

Ahora bien, en opinión de Echeverría, pocas historias particulares permiten estudiar este *ethos* de un modo más apropiado que la de la España americana durante los siglos xvii y xviii, así como de lo que se ha reproducido de ella, posteriormente, en los países de América Latina. Según Echeverría, el drama fundamental del siglo xvii americano es el del mestizaje civilizatorio y cultural, el cual rebasa ampliamente lo biológico, debiendo ser pensado en términos semióticos. En este punto Echeverría postula al menos dos imágenes fuertes para pensar la adopción del *ethos* barroco en las regiones clave de la América colonial. Una tiene que ver con el hecho de que en ese tiempo se conformó, ascendió y decayó un entero mundo histórico, conectado con el intento de la Iglesia católica de construir una modernidad propia, religiosa, articulada en torno a la revitalización de la fe y alternativa a la modernidad individualista abstracta edificada sobre la vitalidad del capital.³³ La otra alude al hecho de que los restos urbanizados de la población indígena emplearon la estrategia barroca para salvar a su mundo de la destrucción total, procurando reconstruir en la práctica “una imitación o representación escénica de la civilización europea, un mundo inventado donde en muchos sentidos los latinoamericanos nos encontramos todavía”.³⁴ La articulación de estas imágenes no deja de presentar

³¹ *Ibidem*, p. 46.

³² Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana”, en *op. cit.*, pp. 185-198.

³³ Para Echeverría, la experiencia jesuítica en América ilustra a la perfección el intento de construir una modernidad alternativa, conscientemente planeada y orientada no a huir del mundo, sino a estar en él, aunque para gloria de Dios, lo cual se liga estrechamente a la idea de dominar el mercado a partir de un proyecto distributivo político-religioso, enraizado en la moral católica.

³⁴ La cita está tomada del artículo “¿Un socialismo barroco?”, en *Diánoia*, volumen XLIX, núm. 53, noviembre de 2004, p. 126. Cf. también el ensayo “El barroquismo en América Latina”, que integra el volumen *Vuelta de siglo*, México, Era, 2006, en especial pp. 161 y ss.

aristas problemáticas, toda vez que las cualidades del barroco eclesial-jesuítico no se revelan como necesariamente equivalentes ni sumables a las del popular-mestizo. Sin embargo, lo importante ahora es que, según Echeverría, todo este proceso tuvo una capacidad conformadora decisiva, y explicaría tanto el estancamiento perdurable de la cultura política iberoamericana como el hecho de que esta parte del mundo quedara como empantanada en un modo de la modernidad que careció y carece de salida en términos capitalistas. El problema se hace aún más espinoso si se considera, con el autor —y frankfurtianamente, como sucedía también en Morse—, que la propia modernidad capitalista también se nos aparece hoy como una vía muerta. La pregunta que se plantea entonces es si esa variante barroca de modernidad quedó clausurada por completo en los siglos XVII y XVIII o si todavía es posible recuperar algunas de sus viejas promesas y, de ser así, cuáles serían el sentido y el alcance de dicha recuperación. Hasta donde alcanzo a comprender, para Echeverría lo recuperable de aquella experiencia radicaría en lo señalado más arriba en relación con la definición del *ethos* barroco en tanto modo de comportamiento orientado a tornar vivible el hecho capitalista con base en una desviación estetizante que consigue transgredir las leyes de la circulación mercantil y reafirmar en un segundo nivel la corporeidad concreta del valor de uso. Este rasgo decisivo del *ethos* barroco parece robustecer la convicción de Echeverría según la cual no resulta del todo imposible imaginar una modernidad cuya estructura no estuviese armada en torno al dispositivo capitalista de la producción, la circulación y el consumo de la riqueza social. Para Echeverría, “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”.³⁵

Entre esos indicios que no habría que pasar por alto estaría contar las fallidas y hoy subordinadas pervivencias barrocas. El énfasis en la debilidad de dichos indicios obliga a evitar asociaciones simples entre la posición echeverriana y cualquier tipo de optimismo cándido. Hasta donde sé, la elaboración de Morse —que, como sabemos, tampoco era optimista en lo que tenía que ver con las posibilidades de una transformación sistémica radical— no ocupa un lugar importante en la conformación de la mirada echeverriana; sin embargo, a mi modo de ver, estaría plenamente justificado perfilar un diálogo polémico entre ambas perspectivas.

En un libro publicado hace ya casi diez años, Samuel Arriarán y Mauricio Beuchot exploraron una serie de conexiones entre el barroco y la situación actual de la filosofía, para derivar en la propuesta de un *multiculturalismo analógico-barroco*, contrapuesto a otras posibles versiones del multiculturalismo.³⁶ En el ensayo que abre el volumen,³⁷ Beuchot plantea de manera explícita que el estudio de la experiencia del barroco, característica de un tiempo crítico y confuso a la vez que muy propia y peculiar de ciertas regiones de América Latina, puede resultar aleccionador en lo que concierne a la búsqueda de salidas a la grave crisis cultural de nuestro tiempo. La apuesta de Beuchot consiste en presentar el barroco como un tiempo en el cual prevaleció el pensamiento analógico, es decir, un tipo de pensamiento que, en distintos planos, estuvo orientado a la búsqueda de equilibrios, no necesariamente negadores de las tensiones y conflictos derivados de la referida crisis epocal que le sirvió de

³⁵ “El *ethos* barroco”, en *La modernidad...*, *op. cit.*, p. 35.

³⁶ Samuel Arriarán y Mauricio Beuchot, *Filosofía, barroco y multiculturalismo*, México, Itaca, 1999.

³⁷ Mauricio Beuchot, “Filosofía y barroco”, en *ibidem*.

marco, y en tanto tales más o menos precarios, pero que tuvieron la fundamental virtud de evitar la caída en la desesperación, el desenfreno y el nihilismo absolutos. Ese horizonte de despeñamiento es para Beuchot el principal riesgo de la posmodernidad.³⁸ Beuchot admite, con Maravall, que el arte barroco fue dirigido y manipulador; plantea, no obstante, que hay una diferencia radical entre las elaboraciones intelectuales de ese tiempo, empleadas para “llenar de significado” y las del nuestro, usadas para “vaciar de sentido” el ámbito de la cultura. Con toda probabilidad, subyace a esta última precisión una muy diversa interpretación del significado del catolicismo en la historia, todo lo cual, desde luego, no debe conducirnos a ver en Beuchot un católico reaccionario ni nada parecido, sino más bien a visualizar más adecuadamente las múltiples y profundas cuestiones que hay en juego en este debate. Sobre el final de su texto, Beuchot introduce la imagen de la resurrección del barroco, gracias a la cual dispondríamos hoy de una serie de herramientas capaces de orientarnos en la aguda crisis contemporánea: “En esta búsqueda de sentido que es la historia, el barroco, aunque está lejano en el tiempo, está cercano y aun presente por su semejanza con nuestro tiempo; ya se lo considere como una modernidad alternativa, o como una posmodernidad *avant la lettre*, está entre nosotros”.³⁹

Por su parte, Samuel Arriarán propone una interpretación en principio esperanzada de la situación latinoamericana, ligada a su intento por llevar adelante una lectura selectiva del posmodernismo, visto en su aspecto de aparato conceptual capaz de contribuir a la definición de otras posibilidades históricas susceptibles de superar la modernidad capitalista.⁴⁰ La reflexión echeverriana sobre el ethos barroco ocupa un lugar importante en esta búsqueda, justamente por el hecho de que, como sabemos, en ella se tematiza un tipo posible de racionalidad no capitalista, centrada en lo afectivo y lo simbólico, y a partir de la cual se podría pensar, con algún fundamento histórico, en la edificación de un proyecto alternativo de modernidad. El planteamiento de Arriarán parte de una caracterización dialéctica del proceso de occidentalización y modernización de América Latina. Tomando distancia tanto de la imagen de la desaparición absoluta del mundo de la vida de los dominados como de la idea de una persistencia incontaminada de sus valores culturales, ubica en el centro de su reflexión las categorías de sincretismo, hibridez y mestizaje, asegurando que en nuestra región “lo que tenemos es una estructura posmoderna desde la Conquista”.⁴¹ Sostiene:

La América hispánica es la tierra de todos los sincretismos, el “continente de lo híbrido y de lo improvisado”. Hay que aclarar que en esta reinterpretación histórica no hay nada de burla o desprecio. Al contrario, se trata más bien de revalorar proyectos con los cuales afrontar mejor los problemas del mundo actual que hoy nos están llevando a la catástrofe

³⁸ Autor prolífico, Beuchot ha trabajado estos temas en otros textos suyos. Véanse, por ejemplo, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, Itaca / UNAM, 2000; *Historia de la filosofía en la posmodernidad*, México, Torres, 2004.

³⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁴⁰ Sigo la argumentación desarrollada por Arriarán en su libro *Filosofía de la posmodernidad. Crítica a la modernidad desde América Latina*, México, FFYL/UNAM, 2000 [1997].

⁴¹ *Ibidem*, p. 201. En ciertos grupos indígenas de México (juchitecos, purépechas, yaquis y, tal vez centralmente, en el caso de Chiapas) Arriarán visualiza esta capacidad de asimilar y de al mismo tiempo resistir el desarrollo moderno. Estas afirmaciones lo aproximan a los desarrollos del historiador Serge Gruzinski, así como a la obra que Omar Calabrese dedicó a la era neobarroca.

de todo el planeta o a una especie de barbarie generalizada. ¿El *ethos barroco* latinoamericano puede ser una modernidad alternativa? Se puede resaltar su naturaleza ambigua. Por una parte presenta un aspecto conservador y por otro, liberador.⁴²

Poco más adelante, en las conclusiones, plantea que la salida para América Latina no debiera fundamentarse en una recuperación del proyecto ilustrado (como lo propone Habermas), sino en una recuperación del barroco novohispano, que más allá de su faceta conservadora, permitió —y permite— la activación de un conjunto de comportamientos de resistencia cultural contrapuestos a la racionalidad capitalista. Sin embargo, el libro se cierra con un giro que, a mi modo de ver, resulta desconcertante: “Por el momento, las posibilidades de retomar el *ethos barroco* resultan desafortunadamente limitadas. No hay elementos suficientes para concluir que en la actualidad resulta plenamente viable. Por esta razón, mi conclusión final es que la única manera para alcanzar otra modernidad no capitalista es reivindicar la utopía socialista”.

Digo giro desconcertante entre otras cosas porque, así como no hay elementos suficientes para concluir que en la actualidad sean viables las posibilidades de retomar el *ethos barroco* para acceder a una modernidad no capitalista, tampoco parece haberlos para pensar en una próxima edificación del socialismo. Arriarán retomó y desarrolló más ampliamente estos temas en un artículo posterior, presentado como una crítica y una alternativa a la teoría del *ethos barroco* de Bolívar Echeverría.⁴³ En un pasaje que permite captar adecuadamente el núcleo de su posición, escribe:

Mi hipótesis es que la teoría del *ethos barroco* de Bolívar Echeverría (liberadora al principio) no constituye una alternativa por insuficiente (se queda en el pasado y, por tanto, no se conecta con las luchas sociales por la transformación del presente). Quizá por estar adherido a los conceptos filosóficos pesimistas-nihilistas de Heidegger, Adorno y Horkheimer (en torno a la modernidad), no desarrolla suficientemente la necesidad del cambio social. Por eso es que el *ethos barroco* no sería una alternativa frente a la modernidad capitalista. Frente a este sistema económico y político, hace falta desarrollar una estrategia de resistencia donde el *ethos barroco* encuentre su sentido liberador. Para ello hace falta conectarse con la estrategia socialista.⁴⁴

A su vez, y a modo de respuesta, Echeverría elaboró un breve y logrado texto, que resulta esclarecedor tanto de su posición como de los términos de la polémica, y que deja abierta la posibilidad de una convergencia con el planteamiento de Arriarán.⁴⁵ Remarca Echeverría que una posición de izquierda, revolucionaria, es decir, orientada a sustituir a la modernidad capitalista por otra diferente no puede adoptar las estrategias desarrolladas por aquellos *ethos* a los que dio lugar la propia modernidad capitalista, ni siquiera por el *ethos barroco*, cuya estrategia no es transformar esa modernidad, sino vivir a regañadientes dentro de ella. Sin

⁴² *Ibidem*, pp. 203 y ss.

⁴³ Samuel Arriarán, “Una alternativa socialista al *ethos barroco* de Bolívar Echeverría”, en *Diánoia*, volumen XLIX, núm. 53, noviembre de 2004, pp. 111-124.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁵ Bolívar Echeverría, “¿Un socialismo barroco?”, en *Diánoia*, volumen XLIX, núm. 53, noviembre de 2004, pp. 125-127.

embargo, la reflexión echeverriana concluye admitiendo que, América Latina, una posible modernidad socialista tendría probablemente las huellas de la modernidad capitalista de tendencia barroca a la que vendría a sustituir, siendo ello en cierto sentido promisorio, en la medida que podría permitirle a esa modernidad socialista superar la ceguera de los socialismos precedentes ante el lado natural, concreto o de valor de uso de la vida humana y sus mundos. Con esto, y más allá de la precisión conceptual, Echeverría parece quedar abierto al reclamo de Arriarán centrado en la insistencia de conectar al ethos barroco con el posible advenimiento de una modernidad socialista.

Reflexión final

Barroco es un concepto axiológicamente ambivalente. Admitido esto, cabe reconocer que al menos una de sus facetas alberga una crítica, no por oblicua menos vigorosa, a la experiencia dominante de modernidad. ¿Qué consecuencias cabría esperar de su instalación en un lugar más central de nuestros debates sobre la condición latinoamericana? Evidentemente, no hay un solo punto de fuga posible. Dejando fuera de consideración aquellas perspectivas favorables a una restauración señorial y medievalizante o recelosas de la modernidad en algún otro sentido, resulta posible llamar la atención sobre cuatro énfasis derivables de un eventual recentramiento del barroco. En primer lugar, la revalorización de un conjunto de elementos de la cultura política ibera, y la consecuente apertura a ver con mejores ojos no sólo el papel de España en la historia universal, sino también esos fenómenos “típicamente” latinoamericanos como el estadocentrismo, el caudillismo, el populismo, etcétera. En segundo lugar, la recuperación de aspectos medulares de la cultura barroca en tanto posibles puntos de partida para la reconstrucción de la filosofía y, más en general, de la vida cultural de nuestro tiempo. En tercer lugar, cierto impulso a poner entre paréntesis la lucha por la afirmación hegemónica y por la dilucidación de opciones políticas concretas, y la consecuente opción por el cultivo de la capacidad psíquica de sobrevivir en un mundo difícil, a partir del establecimiento de una relación distante y descentrada respecto de la política y del poder. Por último, el intento de identificar, con menor o mayor escepticismo, prácticas concretas que de alguna manera estén expresando, hoy, la eventual conexión entre el ethos barroco y una posible modernidad socialista definida como su superación dialéctica. No parece necesario insistir sobre el hecho de que la articulación de estos cuatro énfasis sigue constituyendo un fascinante desafío no sólo historiográfico, sino también filosófico y político.