

El ingenio barroco de convertir un suceso en su contrario: volteretas y transmutaciones que desafían la univocidad capitalista

I. ¡Te tengo, tierra africana!

En el pasaje titulado “Madame Ariane, segundo patio a la izquierda” de *Calle de dirección única* Walter Benjamin se refiere a las profecías, los astros, las cartas y las posibilidades que el ser humano tiene de hurgar en el futuro. Contrapone la pasividad e ineficacia de los que intentan interpretar y conocer con antelación lo que les espera, a la posibilidad que tienen los valientes de “[t]ransformar la amenaza futura en un ahora cumplido (Jetzt)”¹. Allí evoca, como ejemplo, la figura del romano Escipión, que al llegar a Cartago tropezó en tierra y que al caer abrió ampliamente los brazos y logrando dar vuelta la situación, exclamó victorioso: “*Teneo te, terra africana!*” En aquel instante decisivo que podría haberse fijado como un vaticinio de mal augurio o infortunio, Escipión, que como todos los antiguos “conocía la verdadera praxis”², no se amilanó y en su despliegue imposible de disimular, convirtió su mal paso en una excelente oportunidad para demostrar su poder. Para Benjamin, Escipión no se convirtió en vencedor por saber de antemano qué es lo que le esperaba, sino que, por estar conectado corporalmente con su aquí y su ahora pudo actuar rápidamente y dominar la situación.³ Lo interesante de todo el

¹ Benjamin, Walter, *Calle de mano única*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014, p. 115.

² *Ibidem*, p. 117.

³ En este pasaje Benjamin va a utilizar una segunda imagen muy elocuente y que también tiene su origen en una historia antigua narrada por Tito Livio: la de cómo atravesaron los romanos el paso de las Horcas Caudinas. Benjamin va a decir que el

pasaje, es que Benjamin aclara que el destino se somete al cuerpo y que es a partir de éste que puede ser superado. Así como los presagios, las corazonadas y las señales atraviesan el organismo como golpes de onda, es en el cuerpo donde puede entablarse la batalla con el destino a través de una acción rápida y certera que no se demora en interpretar la situación, ni en consultar oráculos o adivinas. Sólo “una presencia de ánimo corpórea”⁴ -que en la antigüedad formaba parte de la vida cotidiana de hombres y mujeres- puede medirse con la fortuna y los azares y ganar. Y así fue como Escipión, vinculado corporalmente al instante, venció la señal y la imagen de la mala suerte, “convirtiéndose a sí mismo en factótum de su cuerpo”⁵.

El origen del apotegma clásico *Teneo te, terra africana!* tiene dos fuentes distintas. Una primera tradición, la que toma Benjamin, atribuye las palabras a Escipión, llamado el africano, como ya se ha señalado. Es en el tratado sobre la guerra de Frontino, *Strategemata*, del siglo I, donde se dice que estas palabras fueron dichas por el general romano vencedor de Aníbal. Es también en esta tradición en la que se basa Cervantes en el capítulo LVIII de la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* cuando narra que Don Quijote dice que aquello que el vulgo llama agüero debe ser tenido y juzgado como un buen acontecimiento: “Llega Cipión a África, tropieza en saltando en tierra, teniéndolo por

momento es al destino, lo que este desfiladero fue para el ejército de los romanos en la segunda guerra contra los samnitas. Aquí está evocando lo sucedido en el año 321 a.c., cuando los romanos se vieron obligados a salir de una emboscada de rodillas, humillados y derrotados, pasando bajo un yugo que los samnitas habían interpuesto en la salida de la quebrada montañosa. Utiliza el símil para demostrar que, así como los romanos no fueron invencibles, tampoco lo es el destino, que muchas veces presenta un flanco débil desde donde se lo puede atacar.

⁴ *Ibidem*, p. 116.

⁵ *Ibidem*, p. 117.

mal agüero sus soldados, pero él, abrazándose con el suelo, dijo: “No te me podrás huir, África, porque te tengo asida y entre mis brazos”⁶. Por otro lado la anécdota es referida por Suetonio en su *Vidas de los doce Césares* publicada a inicios del siglo II. Esta tradición va a atribuir las palabras no a Escipión sino a Julio César y es tomada tanto por Erasmo en su *Apophthegmata* (1531) como por Baltasar Gracián en el Discurso XVI de su obra *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*, publicada en Madrid en 1642.

II. La interpretación a dos luces

Gracián dedica el discurso XVI a las llamadas “transmutaciones” o “transformaciones” a través de las cuales el alarde del artificio transforma un suceso y lo convierte en su contrario. El contexto del refrán en la obra de Gracián lo ubica en el campo de la retórica y preceptiva barroca y en especial entre otros ejemplos - también generalmente históricos- donde una relación libre, ingeniosa y muchas veces lúdica con la realidad permite evadir su aspecto taxativo y terminante. El discurso comienza nombrando el agrado que provocan estas transmutaciones y la cuota de ilegalidad en la que incurren. Las describe como especies de “tropelías” del ingenio donde el temple humorístico de los involucrados logra hacer salir del paso en una situación compleja. Los dos primeros ejemplos que propone son el del Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba en la guerra de Nápoles y el de Julio César en África ya mencionado⁷. Así como el romano logra transformar su tropiezo en tierra

⁶ de Cervantes Saavedra, Miguel, *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, versión electrónica del Centro virtual Cervantes, sin numerar.

⁷ Gracián, Baltasar, *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*. Reproducción digital del facsímil original de la edición de Juan Sánchez de 1642, pp. 1190-1191,

africana en un gesto de toma de posesión, cuando en pleno día en la Batalla de Ceriñola (Chirinola) estallan dos carros de pólvora, el capitán español sentencia ante sus soldados: “Buen anuncio amigos, que éstas son las luminarias de la victoria”. Después de estos ejemplos Gracián dirá que si bien aquí entra en juego más la sutileza o agudeza que la verdad, igualmente debe haber un fundamento, “esto es, alguna conformidad y como apariencia con aquel otro extremo en que se transforma”⁸. El suceso debe dar pie a una interpretación equívoca “a dos luces”⁹, en donde se pueda llamar la atención sobre aquella, menos espontánea, que cambia el sentido desde, en estos casos, lo funesto hacia una imagen de la buena fortuna. Gracián continúa con los distintos tipos de transformaciones que pueden darse. Además de la transformación del propio suceso, dirá que se pueden transformar tanto sus causas como sus efectos y fines. Para el primer caso toma el ejemplo de cuando el Conde de Cabra empezó a temblar antes de entrar en batalla y que inmediatamente atribuyó al esfuerzo que su corazón valiente le estaba imponiendo a su cuerpo. Para el segundo, la razón que el embajador de España le dio al papa Adriano VI cuando quería tirar la estatua de Pasquín en el río Tíber -estatua en donde se solían pegar y escribir críticas a modo de epigramas tanto contra el papado como contra el gobierno- y éste se lo desaconsejó diciendo: “No conviene, Santísimo Padre ... porque no sólo no saldrá Vuestra Santidad con su intento, antes bien, convirtiéndose en rana, cantará de noche y de día”¹⁰. Gracián afirma que también son muy propias estas transformaciones para pedir disculpas y alaba

<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/artes-de-ingenio-tratado-de-la-agudeza--0/>

⁸ *Ibidem*, p. 1190.

⁹ *Idem*.

¹⁰ *Ibidem*, p. 1191.

especialmente aquellas que no sólo transforman algo en su contrario sino que lo hacen aumentando el extremo que se impone. Así lo hizo según él Marcial al resaltar la iniquidad de Marco Antonio al mandar matar a Cicerón: “¿Qué importa poner silencio a aquella éloquente lengua, si todos se han de hazer lenguas por él?”¹¹ o cuando Floro da relevancia a la muerte de Lucio Junio Bruto quien por vengar a la ultrajada Lucrecia muere al apuñalar a Arrunte Tarquino: “No fué morir -dize-, sino ir persiguiendo el (sic) adúltero hasta la otra vida”¹². Por último cabe mencionar el ejemplo que pone Gracián para destacar cómo una transmutación puede ser una manera ingeniosa de salir de un empeño:

Desta suerte Augusto transformó su ambición en templança quando depuso los tribunos porque avían castigado al que puso una corona a su estatua, y escandalizándose sus cortesanos, dixo que los avía depuesto porque le avían prevenido la ocasión de despreciar aquella honra.¹³

III. Que el mal venga por bien

En sintonía con estas ideas, el fragmento “Barocchissimo” en el libro *Ziranda* de Bolívar Echeverría, adquiere especial interés. El aforismo es un comentario al refrán: “hacer de lo impuesto por el momento una virtud eterna”¹⁴. Echeverría lo explica diciendo que esto significa “presentar lo que es improvisado como si fuese algo premeditado; hacer una comprobación de poder de lo que fue un simple golpe

¹¹ *Idem.*

¹² *Idem.*

¹³ *Ibidem*, p. 1192.

¹⁴ Echeverría, Bolívar, *Ziranda*, México, Era / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2019, p. 19.

de suerte”¹⁵. El breve desarrollo que sigue circunscribe la reflexión a cuando las circunstancias no son un golpe de la buena suerte, sino precisamente de la mala:

Hacer “que el mal venga por bien”, “convertir la necesidad en virtud” (que es, en verdad, convertir en “necesario” lo “contingente”). No *sufrir* lo que le es impuesto a uno por las circunstancias, achicándose para que lo poco que llega sea suficiente, sino *asumirlo* como decidido por uno mismo, y de este modo transformarlo, convirtiéndolo efectivamente, en la medida de lo posible, en algo que es “bueno” en un segundo nivel, trascendente del primero (en el cual sigue, sin duda, siendo un “mal”): esto es comportarse de manera “barroca”.¹⁶

Ser barroco no significa, para Echeverría, conformarse con un destino mezquino, ni asumir como bueno aquello que no lo es. No significa encontrarle el lado bueno a lo malo, pero tampoco resignarse al lado malo de lo malo. La estrategia consiste en enfrentar los embates, transformar o transmutar lo que nos es impuesto, poner el cuerpo e intentar seguir decidiendo sobre la propia vida. El comportamiento barroco implicará un no abandonar el espesor del entramado corporal ante la amenaza, un no “achicarse”, sino por el contrario, redoblar la apuesta, como lo hizo el romano Escipión, hacia una materialidad y dramaticidad exageradas, en donde la desmesura de la puesta en escena disolverá, si no el mal, sí, por lo menos, la violencia destructiva de sus efectos. Ser barroco consiste, entonces, en poder transformar la amenaza del futuro en ese ahora pleno del cual también hablaron Gracián y Benjamin. Significa realizar en el destino inminente, en las mismas fauces del eterno retorno que todo lo devora, un vuelco o una voltereta como ocasión para la novedad.

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ *Idem.*

IV. Gracián, Benjamin, Echeverría

Si bien, como hemos visto, la idea de “transmutación” o “transformación” de un suceso está presente tanto en Gracián, como en Benjamin y en Echeverría, vale la pena marcar algunas diferencias no menores entre los tres pensadores. Claro exponente del Siglo de Oro español, el jesuita Baltasar Gracián, opone al ilusionismo de muchos de sus contemporáneos la necesidad del desengaño. Como no es posible escapar del mundo, de lo que se trata es de triunfar con la ayuda de las armas de la prudencia. Una prudencia práctica y mundana que como *téjne* está más relacionada con la astucia, la cautela, la reserva y la simulación que con aquella virtud fundamental de la que hablaron los teólogos medievales. Es aquí que entra en juego el énfasis que pone en la necesidad de contar con el arte de la agudeza que en cuanto “<sentenciosa prontitud> en el decir o hacer”¹⁷ prepara a hombres y mujeres frente a los embates de la sociedad y principalmente de la corte que era, para Gracián, la cifra del mundo. No hay una búsqueda de transformación profunda, sino una argucia en transmutar el sentido de los conceptos y de las acepciones a través de los juegos de palabras ya que la finalidad de este cálculo es no ser devorado en ese reino de los celos y las apariencias sino de sobrevivir en él. De ahí que la rapidez de la réplica y la ocurrencia ocupen un lugar destacado para sortear las trampas a la que nos exponen indefectiblemente los demás. Al decir de José Luis López-Aranguren no sólo no hay ninguna poesía en los libros de Gracian, sino que tampoco hay poesía en su prosa y su misma escritura es ejemplo de lo que predica: “Estilo sutil, abstracto, intelectualista, montado sobre arcanos juegos de palabras, despojado de toda resonancia lírica o sentimental, pero con recurso constante a lo

¹⁷ López-Aranguren, José Luis, *La moral de Gracian*, en *Obras Completas*, Vol. VI, Madrid, Trotta, 1996, (pp. 375-399), p. 384.

figurativo y emblemático”¹⁸. Lo principal, para Gracián, es así, un adiestramiento en la retórica, el ingenio y el gusto, en el enmascaramiento y la representación a fin de vencer y sobrevivir frente a las circunstancias tal como lo describe en los ejemplos de las “transmutaciones” ya mencionadas. En ellos vemos que sus protagonistas son capitanes, emperadores, papas o condes que deben utilizar todos los recursos disponibles para no perder su poder. Pero no hay, en su obra, la esperanza de cambiar o mejorar el mundo, ni la posibilidad de encontrar o construir un lugar más acogedor. Sólo resta una racional y paciente espera, la reserva y la vigilancia para actuar y hablar en el momento oportuno¹⁹, según una conveniencia que posibilite seguir participando y viviendo en éste que él considera el teatro del mundo.

Aunque Benjamin y Echeverría comparten algo del pesimismo de Gracián, sin embargo sus pensamientos no son ajenos a una idea de esperanza. La posibilidad de transformación no la reducen a un mero juego retórico donde una inteligencia mundana, preparada y pagada de sí puede triunfar ante las hostilidades. En ellos aún está presente la oportunidad de cambiar y transformar la realidad misma o alguno de sus aspectos. La de ellos es una expectación que está emparentada con aquello que tras un mundo de apariencias y banalidades reverbera como experiencia perdida. Un mundo otro, habilitado sea por la rememoración o por la imaginación, que sobrevive a pesar de la facticidad de los hechos o la aparente irrevocabilidad de las circunstancias. Un mundo que tanto el lenguaje como el cuerpo pueden desatar, desplegar y hacer presente. Como ya se ha mencionado, para Benjamin,

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ López - Aranguren destaca cómo la reflexión sobre el tiempo, elemento constitutivo de la realización moral como *ethos*, es uno de los aportes más importantes de la obra de Gracián. La idea del *kairós* como tiempo oportuno otorga a su noción de “espera” una profundidad que valdrá la pena desarrollar en otro momento.

“transformar la amenaza futura en un ahora cumplido”²⁰ -que él también describe como “único milagro telepático deseable”²¹ -es obra de una presencia de ánimo corpórea, de un percibir con exactitud lo que está ocurriendo en cada momento. Y es el valiente quien así posicionado en el aquí y el ahora, con una peligrosa y rápida maniobra, podrá hacer frente a lo que se le viene y arrancarle su mejor versión. Maniobra que, a diferencia de lo que enseñaba Gracián, no es el fruto de una prudencia mundana y mucho menos, de un cálculo racional. Dice Benjamin:

Pues antes de que una profecía o advertencia semejante se vuelva algo mediado, palabra o imagen, su mejor fuerza se ha extinguido ya, la fuerza con la que nos pega de lleno y nos obliga, apenas si sabemos cómo, a actuar de acuerdo con ella. Si dejamos de hacerlo, entonces y sólo entonces se descifra. La leemos. Pero ahora es demasiado tarde.²²

Benjamin, al final del pasaje citado, dirá que la posibilidad de transmutación del infortunio es el triunfo de “las antiguas prácticas ascéticas del ayuno, la castidad y la vigilia”²³ y utiliza la imagen de una camisa limpia que yace sobre la cama cada mañana y que habla de la posibilidad de decidir sobre la fortuna de las siguientes veinticuatro horas. En este punto en particular se presenta una distancia no menor entre las propuestas de Benjamin y Echeverría. Porque si el gesto del *ethos* barroco echeverriano y su entramado corporal implican el despliegue, el alarde y el disfrute, nada tienen que ver con la idea de ascesis, de castidad y de vigilia de las que aquí

²⁰ Benjamin, Walter, *Calle de mano única*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014, p. 116.

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

²³ *Ibidem*, p. 117.

está hablando Benjamin. La imagen de una camisa limpia, pulcra, recién lavada y planchada que en la mañana se encuentra como predicción de la fortuna de las siguientes horas, parece estar más en la línea de la espiritualidad puritana del *ethos* realista criticado por Echeverría que de su propuesta de un *ethos* barroco. Esto podría estar manifestando cómo para Benjamin, el motivo de lo barroco fue una más de entre las otras muchas fuerzas que atravesaron su obra²⁴, a diferencia de la centralidad que lo barroco y lo que implica tuvo en el pensamiento de Echeverría, tanto en los últimos años cuando se hizo explícita, como en sus primeras reflexiones en donde no parecería que haya habido nunca algo parecido a un elogio de la ascesis, la austeridad o la castidad.

A partir de lo hasta aquí dicho sobre la posibilidad de la “transmutación”, se puede profundizar en las posibilidades emancipatorias del *ethos* barroco si se desarrolla esta idea desde tres pares conceptuales donde las reflexiones echeverrianas parecerían ser especialmente fructíferas: el par teoría – performatividad, el par mercancía – bien y el par catástrofe - gestación.

V. La transmutación de la teoría en performatividad

La relectura que realiza Bolívar Echeverría de la obra de Karl Marx²⁵ enfatiza la importancia de la dimensión discursiva de la misma y se detiene en el análisis del tipo de discurso que Marx propone como expresión adecuada y condición necesaria para lograr los cambios sociales que juzga impostergables. Sin desmerecer los aspectos relacionados con el contenido, Echeverría insiste en la especificidad del tipo de enunciación que Marx le exige a un discurso que quiera desenmascarar las falacias de las argumentaciones capitalistas y que al mismo tiempo tenga consecuencias prácticas. La propuesta de Marx consiste, según Echeverría, en

²⁴ Agradezco al Doctor Valentín Díaz esta observación que tomo directamente de él.

²⁵ Ver Echeverría, Bolívar, *El discurso crítico de Marx*, México, F.C.E/Itaca, 2017.

desarmar el discurso del poder capitalista como requisito para dismantelar su poder en la realidad. Para esto, su decir debe ser un contra-decir, una interpelación al orden vigente y al pensamiento establecido. Pero el momento crítico del cual habló Marx, dirá Echeverría, no debe concebirse como un momento transitorio hasta que se formule un discurso adecuado que sería positivo pero correcto. El contradecir debe ser su propio método y será la única forma de interpelar al poder que, como quiera que se erija, encuentra siempre los modos para re-anquilosarse y re-fundar su dominio. Ante la tendencia que tiene el poder a reproducirse en su discurso y ante la tendencia que tienen los discursos a transformarse en discursos de poder, la única salida consiste en erigir siempre, frente a las formulaciones enunciativas, un contrapunto constante y persistente que las limite y las contenga. Echeverría encuentra en la formulación de Marx un materialismo que, al incorporar el aspecto activo del conocimiento humano, sostendrá que el discurso teórico debe ser concebido como momento componente del proceso práctico-histórico en su totalidad, debe ser un reflexionar que promueva un pensar desde dentro de la acción. Las formas cognoscitivas, en un aquí y ahora determinado, son ellas mismas resultado de la actividad práctica, material-humana, de una determinada sociedad a lo largo del tiempo y sólo desde esta consideración histórico-temporal pueden ser comprendidas y descifradas. Por lo cual, el autorreconocimiento de estar en un momento preciso de este proceso, junto con el registro de las constituciones de sentido que en él pueden ser habilitadas y estructuradas, ubica al teórico en el lugar adecuado, desde donde poder problematizar eficazmente una situación. Esto le permite vivir las contradicciones existentes también como resultado de la praxis humana e históricamente constituidas, perdiendo éstas su poder irrevocable y su fuerza sustantiva. Ésta será, dice Echeverría, la forma de la “actividad

revolucionaria- crítico-práctica”²⁶ de hacer teoría de la que habla Marx en la Tesis I de sus *Tesis sobre Feuerbach* y que le posibilitará al teórico el reconocimiento de los límites de la perspectiva desde donde está operando, como así también la manifestación de sus alcances.

Si bien las reflexiones echeverrianas sobre el barroco y la focalización en su dimensión performativa no están vinculadas explícitamente a estas reflexiones tempranas sobre las relaciones entre el pensar y la acción, a partir de la idea de transmutación ya desarrollada, resulta interesante detenerse en las implicancias de considerar ya no el tradicional par teoría - praxis sino el de teoría - performatividad. La radical performatividad del *ethos* barroco es, para Echeverría, una de sus marcas destacadas. Y es en su teatralidad donde esta cualidad de realización se actualiza de una manera particular. Echeverría sostiene que la estrategia propia del *ethos* barroco es la que se abre en los tiempos de crisis o de catástrofes. El comportamiento barroco simula y actúa tan enfáticamente la superación de las circunstancias, teatraliza con tal fuerza y con tal despliegue de materialidad, que su versión imaginaria termina deviniendo real por el acto mismo de su escenificación. Los hombres y mujeres atravesados por el *ethos* barroco viven la vida como si ésta fuera una puesta en escena, la cual no es una mera copia de lo que existe sino que representa lo latente, aquello posible y deseado. Al hacerlo se compenetran tanto en la representación, que la convierten en una “representación absoluta” o “liberada”²⁷ que opera y tracciona sobre la realidad concreta, sus contextos y sus circunstancias, dando lugar a la aparición de una nueva versión del mundo, mejorada y enriquecida.

En clara coincidencia con el llamado giro performativo o la Estética de lo

²⁶ *Ibidem*, p. 37.

²⁷ Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, Era, 2005, México, p. 212.

performativo de Érika Fischer-Lichte²⁸, en el *ethos* barroco ya no es posible hablar de una teoría, aunque sea práctico-crítica, que es capaz de conocer lo que es el mundo y que por eso puede cambiarlo. Lo que se propone es una experiencia de encuentro, que como el de la escena teatral, sucede en un aquí y ahora que no está disponible ni para el concepto ni para la teoría, tampoco para una concepción que siga pensando desde las categorías de teoría y praxis. En ese encuentro ni siquiera pueden enunciarse las fronteras entre artistas-espectadores, actuar-mirar, pensar-hacer, sujeto-objeto o significante-significado. La tradicional división de trabajo y sus derivados, propia del mundo capitalista, es trascendida por la transmutación hacia una performatividad corporal que da lugar materialmente a lo que hace. La realización escénica es, según Fischer-Lichte, un juego o una fiesta que en su dinamismo ejecuta un acontecimiento compartido en el que, estando la totalidad de los presentes involucrados, genera los cambios en las relaciones sociales y humanas que entre ellos antes imperaban²⁹.

VI. La transmutación de la mercancía en bien.

En los lindes de un capitalismo avanzado que introduce sus mercancías de punta y valores y prioridades en la vida e imaginarios de habitantes que, en otros aspectos, conservan muchas de sus tradiciones con fuerza y arraigo, mujeres y varones atravesados por el *ethos* barroco afirman la vida en medio de los límites y las carencias. En especial lo hacen niños, niñas y jóvenes que si bien no pueden sustraerse a los encantos de los casi infinitos objetos que se les presentan, no terminan de ser del todo seducidas y seducidos por su totalitarismo. Por lo cual el creciente proceso de valorización forcejea, algunas veces, con el movimiento contrario a través del cual las personas, por una transmutación barroca, vuelven a

²⁸ Fischer-Lichte, Érika, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.

²⁹ *Ibidem*, p. 60 y ss.

erigir a las mercancías en su pleno valor de uso.

Ésto parecería ser lo que hacen esos adolescentes de la ciudad de México que invaden las aceras de cerámicos pulidos para ensayar, en grupo y con sus equipos de música portátiles, sus coreografías urbanas. Ante las gigantescas placas de vidrio espejado de los edificios de oficinas en las inmediaciones del Monumento a la Revolución, casi desolados los fines de semana, como si de la toma del Palacio de Invierno se tratara, los y las bailarinas construyen sus propios y efímeros estudios de danza en ese respiro que se toman los intereses bursátiles. Esto lo observé durante mi estadía en la ciudad en el invierno del 2017. Construcciones modernas, costosas y nada amigables para la juventud, transmutan por algunas horas en espacios de despliegue y disfrute escénico. Las enormes láminas de espejos, reflejo de una arquitectura que expresa interna y superestructuralmente, al decir de Fredric Jameson, la “ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales”³⁰ cuyo trasfondo lo “constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror”³¹, en los momentos de esta práctica juvenil callejera reverberan la experiencia del encuentro, la libertad y la creación. Algo parecido se pudo ver también en la Patagonia donde vivo. Cuando a fines del año 2013 se inauguró la inmensa sucursal del supermercado más importante de la zona, con un estacionamiento con entradas y salidas de un asfalto liso e impecable, el lugar fue literalmente invadido por niños, niñas y jóvenes con sus patinetas, *skates*, bicicletas y *rollers*. Hicieron falta portones, alambradas y carteles para frenar la concurrencia; y fue recién en el año 2020 que se dio respuesta a la demanda y necesidad de la comunidad cuando la Municipalidad de Bariloche inauguró el *Skatepark* a las orillas

³⁰Jameson, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona - Bs. As. - México, Paidós, 1984, p. 18.

³¹*Idem.*

del Lago Nahuel Huapi. Este *Skatepark* fue construido en el mismo lugar donde antes se encontraba la vieja y destruida pileta de natación municipal que no había logrado sumarse a la ola modernizadora de la ciudad. Antigua, rajada y sin climatizar – contrastando con los espectaculares natatorios de los nuevos hoteles 5 estrellas- se volvió rápidamente obsoleta. Así permaneció abandonada y en ruinas para resucitar décadas después transfigurada por sus mini rampas, ollas, *bowls* y el *pump track* que reciben a los antiguos y festivos invasores del estacionamiento del supermercado.

Más allá de los muchísimos ejemplos en los que mercancías y objetos obsoletos han devenido obras de arte – la serie *Plagas* de la artista salvadoreña Verónica Vides³² residente en El Bolsón (Patagonia Argentina), es uno de los muchos existentes- el proyecto artístico del brasileiro João Loureiro *Escala de grises*, realizado en el año 2012 resulta de especial interés. Loureiro consideró tres factores para pensar su obra: la erupción del Volcán Puyehue en 2011 que cubrió de cenizas a Bariloche y alrededores, la relación de consumo de los brasileños con la ciudad y el verano:

La obra *Escala de grises* consiste en la producción y comercialización de helados en tonos de gris por la heladería Jauja en el centro comercial de Bariloche durante todo el verano. Se fabricarán seis sabores distintos, con seis tonos de gris diferentes que, organizados en la vitrina expositora, formarán un degradé en una escala de grises.³³

La propuesta interactuó con el consumo local, tuvo en cuenta el impacto que el

³²Ver Smart, Ángeles, “Dialéctica de la civilización”, *Revista Aire*, S.C. de Bariloche, Dogma, 2017 vol. n.º 60, pp. 70-72, <http://www.revistaaire.com/dialectica-de-la-civilizacion/>

³³ Loureiro, João, Texto repartido al público que visitó la obra, sin publicar.

turismo brasilero tiene en la economía de la ciudad y activó la dimensión lúdica y de disfrute al proponer que los que compraban los helados no los eligieran por el tradicional criterio de los gustos -que no se daban a conocer- sino por una afinidad cromática. Al mismo tiempo propuso una transmutación en la vivencia del “todo está gris” que vimos durante varios meses los que estábamos en Bariloche después de que la ciudad quedara absolutamente cubierta por la ceniza volcánica que cayó durante casi diez horas. Así los helados que siguieron siendo mercancías que se compraron y se consumieron, también se transformaron en obras de arte, motivos para la sorpresa y oportunidad para que la memoria de la explosión traumática de un volcán transmutara en experiencia estética y experiencia relacional.

VII. La transmutación de la catástrofe en gestación

Echeverría puso al texto “El ángel de la historia y el materialismo histórico” un epígrafe de Benjamin donde aparece la idea según la cual hay que abordar algunas realidades históricas no como hechos pasados sino como procesos que siguen aconteciendo. Afirmó, usando las palabras de Benjamin, que así como la enajenación no está sólo en el pasado, ni la revolución en el futuro, la catástrofe “no es lo que nos espera en cada caso sino lo que ya está dado en todo caso”³⁴. A partir de esta idea de una catástrofe continua, clave en el pensamiento barroco, abordó la interpretación benjaminiana de la pintura *Angelus Novus* de Paul Klee desde una perspectiva original³⁵ y hacia el final del artículo volverá a la noción de catástrofe enfatizando en que la crítica a la idea de progreso en Benjamin es una crítica al

³⁴ Echeverría, Bolívar, El ángel de la historia y el materialismo histórico, en Bolívar Echeverría (Comp.), *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, México, Era, 2005, pp. 23-33, p. 23.

³⁵ Ver Sánchez Prado, Ignacio, “Reading Benjamin in Mexico. Bolívar Echeverría and the Tasks of Latin American Philosophy”, *Discourse*”, Número 32, 2010, pp. 37- 65.

progresismo socialdemócrata, es decir al marxismo de la Segunda Internacional que sacrificó el presente por un futuro prometedor. Para este “socialismo real”³⁶, el tiempo está vacío y es su paso indetenible quien traerá en el futuro las condiciones para la actualización de la revolución en cuanto mito romántico y moderno³⁷. En cambio, en la alegoría barroca del ángel de la historia, “el tiempo del ángel está lleno; lo que lo colma es la catástrofe (...) Pero no sólo eso, lo colma también su propia resistencia mesiánica a esa catástrofe”³⁸. Así Echeverría interpretó que lo que constituye la plenitud del tiempo en Benjamin, su “potencia mesiánica” es la “capacidad que se encuentra en todo acto humano y que, aunque puede ser “débil”, nunca deja de ser efectiva; una capacidad que tiene el presente de asumir su compromiso, la “cita” que tiene con el pasado y que lo tiene en deuda con él”^{39 40}.

³⁶*Ibidem*, p. 27.

³⁷ Cfr. Echeverría, Bolívar, Modernidad y Revolución, en *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 61-76.

³⁸ Echeverría, Bolívar, El ángel de la historia y el materialismo histórico, en Bolívar Echeverría (Comp.), *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*, México, Era, 2005, pp. 23-33, p. 32.

³⁹*Idem*.

⁴⁰ También en “La catástrofe furtiva” de *Ziranda*, Echeverría decía sobre la misma: “Mirábamos por la ventana suponiendo que vendría por el camino que llega a la puerta delantera, y cuando cansados de esperar, volteamos hacia adentro, nos percatamos con asombro que ya estaba allí, que había entrado por la puerta de atrás” (Echeverría, Bolívar, *Ziranda*, México, Era / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2019, p. 37). La catástrofe es continua y está hoy en toda su plenitud, como está lista y también presente la potencia mesiánica que la habita. Uno de los posibles caminos de transmutación o transformación de la catástrofe en gestación puede realizarse a través de un gesto o puesta en escena de tinte barroco.

En “Mal de muchos”⁴¹ esta potencia mesiánica apareció como una interrogación y no tanto como una afirmación de una posibilidad. Allí Echeverría se preguntó si hay consuelo en constatar que el hundimiento de la época actual no hace más que repetir la dinámica del universo, donde toda vida es breve y está indefectiblemente encaminada a la muerte. Se preguntó si la neobarbarie contemporánea será una que posibilite una nueva creación o por el contrario una que termine en la destrucción. Si bien el estilo interrogativo de todo el pasaje tiene un tono bastante pesimista la imagen del hombre que se lanzó al vacío de una de las Torres Gemelas en el momento del atentado en el 2001 parecería abrir, paradójicamente, un resquicio para la esperanza. Con el mismo temor y respeto con que Echeverría evocó con sus sobrias palabras la imagen documental de una persona que está viviendo el momento más trágico de su vida, es que aquí me atrevo a sumar algunas más. Parecería que el vestigio de esperanza surge a partir de que la nítida figura en descenso delante de las líneas verticales del edificio que está de fondo, pueda ser leída a dos luces y así transmutar o transformar su significación. Ya que la voltereta o vuelco final de la imagen⁴² está justificada por el propio giro corporal del hombre que motivó a Echeverría a preguntarse si no existe la posibilidad de que éste haya vivido en calidad de vuelo la sensación de su caída acelerada. La foto titulada *El hombre que cae* tomada por Richard Drew de la Agencia de noticias *Associate Press* pareciera justificar una respuesta afirmativa. La

⁴¹ Echeverría, Bolívar, *Ziranda*, México, Era / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2019, p. 45-46.

⁴² En las páginas finales de *El origen del drama barroco alemán*, Benjamin habla de este poder del alegorista de cambiar de dirección las imágenes o realizar una inversión de las mismas. Será José Muñoz-Millanes quien en su versión al español de la obra traduzca el término alemán *Umschwung* por el de “voltereta” tan vinculado al aspecto lúdico del barroco.

distinguida pose del protagonista con las piernas hacia arriba- una de ellas con la rodilla doblada- y sus brazos contra el cuerpo no puede no remitirnos también a un instante de disfrute junto al de la desesperación que sentimos por conocer las circunstancias reales en que fue tomada la imagen. De ahí que Echeverría, ya abandonando el modo interrogativo, se atreviera a aventurar inmediatamente después: “Tal vez la historia es la estrategia para vivir como si fuera tiempo de gestación lo que es tiempo de catástrofe”⁴³.

Es evidente que la catástrofe está aquí y está sucediendo, como estaba ahí y le estaba sucediendo al hombre que caía. Pero los signos de destrucción - y su gesto y su figura-, como los rescoldos del incendio abrasador que las catástrofes generadas por el capitalismo nos imponen, tal vez nos hablen también de una voltereta o vuelco final, de una nueva calidez que por vía de la transformación o transmutación, ojalá, aún esté por venir.

⁴³ Echeverría, Bolívar, *Ziranda*, México, Era / Universidad Autónoma de Nuevo León, 2019, p. 46.