

Reverberación del valor de uso: vida cotidiana, corporeidad y disfrute en el *ethos* barroco

Reverberation of the use value: Daily life, corporeity, and enjoyment in the Baroque Ethos

Ángeles Smart

Universidad Nacional de Río Negro

Resumen

Valor de uso, cuerpo y disfrute conforman un posible universo conceptual desde donde abordar el *ethos* barroco. Un régimen generoso en el uso de los objetos y de los recursos naturales y culturales está en su base, sea en el ornamento, la vestimenta, los decorados, en el empleo de las palabras, en el gobierno de los gestos o en las prácticas de la cocina. Como el arte, el comportamiento barroco es pródigo, espléndido, garigoleado. Este trabajo recorre aquellos aspectos de la reflexión de Bolívar Echeverría que subrayan en el *ethos* barroco su estrategia que afirma la dimensión corporal y material del valor de uso. Estrategia que reverbera y se expande hacia modos de vida y organización, donde el *eros*, el éxtasis y la abundancia adquieren protagonismo y primacía.

Palabras claves: barroco; valor de uso; corporeidad.

Abstract

Use value, body and enjoyment make up a possible conceptual universe from which to tackle the baroque ethos. A generous regime in the use of objects and natural and cultural resources is at its base: in the ornament, clothing, decorations, in the use of words, in the government of gestures or in the practices of the kitchen. Like art, baroque behavior is prodigal, splendid, garigoleado. This work reviews those aspects of Bolívar Echeverría's reflection that underline in the baroque ethos his strategy that affirms the bodily and material dimension of the use value. Strategy that reverberates and expands towards ways of life and organization, where eros, ecstasy and abundance acquire prominence and primacy.

Key words: baroque; use value; corporeity.

Recibido: 11/12/2019

Aprobado: 13/05/2020

I. En crisis

La evidencia de la crisis que atraviesa la modernidad capitalista se ubica en el centro de las reflexiones de Echeverría sobre el *ethos* barroco. Ya desde el prólogo de *La modernidad de lo barroco* (Echeverría, 2005, p. 11), al señalar las dos direcciones explícitas que han tomado las tematizaciones sobre lo barroco en el campo de la cultura —sea considerado como una “característica de las culturas cuando decaen” o “como fenómeno específico de la historia cultural moderna”— se hace patente la relación entre la crisis y lo barroco. Pero más allá de los alcances que esta relación puede adquirir en los distintos ámbitos, las reflexiones de Echeverría se centrarán en torno a la crisis provocada por el advenimiento del capitalismo, cuya manifestación se intensifica y agudiza en la actualidad:

Resulta ya evidente que no es solo 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 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. (Echeverría, 2005, p. 34)

Es a partir de esta conciencia de la crisis radical que atraviesa la vida contemporánea, que Echeverría dirige su mirada al siglo XVII, no como “un ‘divertimiento’ cultural ni un afán de inmiscuirse en la historia del arte sin otro propósito que hablar larga e ingeniosamente sobre la decoración barroca” (García Venegas, 2012, p. 11), sino que su interés está motivado por la semejanza que encuentra entre ambas épocas. Esta semejanza consiste en que ambas parecerían hallarse en

una suerte de *impasse*, en una situación en suspenso, en donde las formas vigentes y establecidas, entran en confrontación con otras nuevas que, queriéndolas suplantar, generan inestabilidad, desequilibrio y creciente anormalidad. El siglo XVII y los finales del siglo XX hasta nuestros días, se presentan para Echeverría, como momentos paradigmáticos de crisis general, donde las alternativas de futuros posibles se multiplican y la incertidumbre sobre el futuro gana terreno. Indeterminación que vuelve más acuciante la necesidad de una reflexión que encauce las acciones, las prácticas y las decisiones. En este sentido, Echeverría se ubica en la tradición conceptual benjaminiana y brechtiana en la cual la ‘crisis’ se asocia a funciones cognitivas como la decisión, la distinción, el juicio y la orientación. Donde se considera que no solo se puede conocer y analizar la crisis, sino también producirla y conducirla para que decline hacia lo esperado y buscado. Desde esta perspectiva, el término *Krise* no se entiende solo como el fin de algo sino también como la posibilidad de acelerar su proceso, tal como se utiliza en alemán la variante *Krisis* —que remarca más enfáticamente el origen griego del término— para describir el clímax en el proceso de una enfermedad el cual es seguido, o bien por la recuperación, o bien por la muerte (Wizisla, 2007, p. 139-140). Echeverría va a entender la disolución que trae una crisis como la oportunidad para una praxis que trabaja en favor del surgimiento de una nueva actitud que responda adecuadamente y con miras a la superación de las contradicciones de una época. La crisis en la que se focalizará Echeverría será aquella que atraviesa toda la modernidad y que se configura en el conflicto que, en su núcleo, se vive entre

el valor de uso y la valorización del valor; en la pugna que se da entre la forma natural y las formas abstractas de las sobredeterminaciones secundarias de la reproducción social. El imperativo de que la valorización del valor suplante los valores de uso —con la consecuencia de que la reproducción de la riqueza colonice todas las formas de la reproducción social— arrasa los equilibrios milenarios en que se desarrolló la forma natural a lo largo de la historia y hace estallar “el sistema armónico y dinámico del subsistema de capacidades de producción con el subsistema de las necesidades de consumo” (García Venegas, 2012, p. 18). Esta subsunción del valor de uso a la valorización, que Echeverría (2005, p. 37) llama “hecho capitalista”, es la contradicción esencial y fundante de todas las otras que en la totalidad de los niveles y dimensiones del actuar humano y bajo innumerables formas, se presentaron y se siguen presentando desde los inicios de la circulación mercantil. Muchas son las consecuencias que, hacia el adentro de la práctica cotidiana, tanto a escala material, espiritual, como también afectiva, podrían describirse a causa del impacto de esta contradicción. Pero aquella que más esclarece la relación entre la crisis y la actitud barroca es desarrollada por Echeverría a partir de las reflexiones que hizo Martín Heidegger¹ sobre la experiencia que corresponde a la abolición moderna de la socialidad comunitaria:

El desarraigo o *heimatlosigkeit* es uno de los rasgos más reconocidos de la condición humana en la modernidad. Hace referencia a la experiencia de una imposibilidad: la de

llegar al núcleo de la utilidad de los objetos del mundo de la vida. O, lo que es lo mismo, de una ausencia: la de una fuente última de sentido o coherencia profunda en las significaciones que se producen y consumen en la práctica y en el discurso. El ser humano moderno, criatura de la sociedad universalizada abstractamente por el mercado, se percibe condenado a la lejanía, extrañeza o ajenidad respecto de aquel escenario concreto en el que un valor de uso deviene lo que es. (Echeverría, 2005, p. 157)

Fuera de un mundo de la vida en donde reflejen su sentido, los valores de uso que se producen y consumen en la modernidad capitalista pierden atractivo y vigor. Condenados a ser formas emergentes, pasajeras, imposibilitadas de cumplir con la satisfacción que prometen, brillan por un instante en su momento de aparición para inmediatamente después perder visibilidad, razón de ser e interés. Por esta imposibilidad, la sociedad moderna recrea y perpetúa un dispositivo donde “la artificialidad y la fugacidad de las configuraciones cada vez nuevas que se inventa para su vida cotidiana y que se suceden sin descanso las unas a las otras hacen evidente su afán de compensar con aceleración lo que le falta de radicalidad” (Echeverría, 2005, p. 160). Así, el desarraigo se vive, por un lado, como una ausencia de las cosas y la naturaleza ante el hombre —aun cuando física y materialmente están presentes—, y por otro, como una retirada del estar presente del sujeto en el mundo de las realidades concretas y cotidianas de su espacio vital.

1 Con el título “Solo un dios puede salvarnos aún” apareció publicada de manera póstuma —a pedido de Heidegger— la entrevista que Der Spiegel le hiciera en mayo de 1976, donde aparte de profundizar y pronunciarse sobre sus actuaciones en 1933, Heidegger reflexiona sobre la técnica moderna y la experiencia del “desarraigo”. Existe una traducción al español publicada en Colombia en la Revista de la Universidad Nacional, número 15 (pp. 43-70), a cargo de Freddy Téllez y Elviera Bobach.

Esta constante fluctuación de encuentros y desencuentros del hombre con las cosas y la naturaleza, provoca la ambivalencia anímica que fue también propia del hombre barroco y que Benjamin describió en su estudio sobre los dramas alemanes del siglo XVII. Serán la pesadumbre, el duelo y la melancolía luctuosas por un lado, y el juego y la risa por otro, los dos polos en tensión que sostienen esta ambigüedad; ambigüedad que también Echeverría retoma en su conceptualización del *ethos* barroco:

La *stimmung* básica, el estado de ánimo elemental que acompaña al *ethos* barroco es por ello múltiple, inestable y cíclico. Parte de la melancolía en la experiencia del mundo como invivible, sumido en una ambivalencia sin salida, en el que “todo, por más diferente que parezca, va a dar a lo mismo”. Se hunde ahí hasta topar [...] con la contradicción que suscita y al mismo tiempo anula el sentido del mundo, y se levanta, finalmente, en el entusiasmo de la invención de una “vida breve” que, teatralizando a la otra, la mayor, suspende el conflicto que hay en ella. (Echeverría, 2005, p. 177)

Son justamente la extrañeza, el desarraigo y el desafecto los que posibilitan al *ethos* barroco sostener la ambigüedad para eventualmente levantarse y no hundirse en la melancolía y la desolación. Los ecos de las páginas finales de *El origen del drama barroco alemán*, donde Benjamin (1990, pp. 230 y ss.) habla de la ‘voltereta’ que dan los cuerpos

al precipitarse en su caída, que aluden al cambio de sentido que permitirá al dramaturgo barroco transfigurar el luto y el duelo en una apoteosis final de júbilo y salvación, son ecos que reverberan en este levantarse a una vida breve en la teatralización de la que habla Echeverría. Ecos que no parecen, de ninguna manera, casuales. Ya que sí, para Benjamin, el alegorista siempre puede despertarse “en el mundo de Dios” (Benjamin, 1990, p. 230), es porque previamente se ha anulado “el sentido del mundo” e impera la “ausencia de una fuente última de sentido o coherencia profunda en las significaciones” (Echeverría, 2005, p. 157). Este distanciamiento (Kurnitzky y Echeverría, 1993, p. 11), esta infidelidad a la significación establecida, es la que permitirá al *ethos* barroco generar productividad a partir de este desarraigo o extrañeza, ya que nada de lo que se le presente, podrá tener un carácter estancado y permanente. Los valores de uso, el campo de los objetos y utensilios, aun habiendo sido arrancados de un contexto que los interpreta, aun habiendo perdido un sentido firme y establecido en su mundo fáctico, aun presentándose como ruinas o escombros de una forma natural perdida y, en última instancia, precisamente por carecer de cualquier acepción establecida, pueden ahora suspender el conflicto que los habita y, teatralizando, construir nuevos sentidos a partir de lo que resta. Así, la insistencia en la construcción a partir de las ruinas de los valores de uso degradados y devaluados, se constituye en uno de los impulsos fundamentales y más productivos del *ethos* barroco.

II. El día después

Si bien la inconstancia, la traición y la distancia frente a las significaciones y al mundo tal cual se presenta son las actitudes

que habilitan al comportamiento barroco a hacer un vuelco con las imágenes y las cosas, será su fidelidad a las formas clásicas, su

voluntad de forma (Benjamin, 1990; Kurnitzky y Echeverría, 1993), la que guiará la reconstrucción de lo perdido. Y será en Roma donde más se evidencia cómo “ese *dar forma* no consiste tanto en inventar o *crear formas* antes inexistentes como en un *re-formar* lo ya formado, en un hacer de una forma preexistente la sustancia del propio formar” (Kurnitzky y Echeverría, 1993, p. 82). El barroquismo de Roma pudo darse ya que las ruinas y restos del antiguo imperio dominaban el paisaje y se insertaban en la vida cotidiana de sus habitantes. Lo interesante del caso es que, a diferencia del Renacimiento, donde las formas clásicas fueron exitosamente evocadas, en el barroco lo que prevaleció fue justamente una *voluntad* de clasicismo más que una concreción del mismo (Echeverría, 2005, pp. 44-45). La voluntad clásica de orden y armonía fue contradicha enfáticamente por el mundo convulsionado del barroco, por la crisis que se atravesaba en todos los órdenes, por la caída de las certezas, por la duda y el escepticismo crecientes en los poderes establecidos y por las catástrofes de la guerra y la política. Ni el esplendor de la reconstrucción ni la pomposidad de la ornamentación pudieron ocultar el desequilibrio, la inestabilidad y la caducidad que sus materiales hicieron retornar como síntomas, huellas o *lapsus* de aquello que sí había acontecido. La muerte de un pasado que exigía su redención permaneció como índice oculto en esas ruinas y despojos, de la misma manera que sobrevivió la forma natural en el comportamiento barroco que se negó al sacrificio sin más del valor de uso. Que el barroco no haya logrado evocar fielmente las formas clásicas también se comprende si se evalúa el lugar preponderante que la libertad ocupó en él. Los juegos libres de la imaginación y la preeminencia

de una fantasía y una creatividad que se complacía en la invención y la experimentación solo podían sobresalir en espíritus libres y con pocas intenciones de sacrificar su originalidad a la obediencia. De ahí que Echeverría resalte la libertad fundamental que caracteriza al *ethos* barroco, el cual, aun dentro de su voluntad de clasicismo, responde a la destrucción de su mundo y de sus valores con formas nunca antes ensayadas.

Isaac García Venegas (2012) sostiene que el tema de la libertad ocupa un lugar fundamental en el sistema echeverriano. Por un lado, por el carácter central que le asigna en el proceso de reproducción de la vida humana, y por otro, por la dimensión que la libertad tiene en el comportamiento social estructurador barroco. Efectivamente, en *Definición de la cultura*, siguiendo a Marx, y aleccionándolo con la ontología existencial, Echeverría (2010, p. 56) afirma que los procesos de trabajo, producción y disfrute, son procesos de autorrealización, donde el sujeto social se da a sí mismo diversas figuras no determinadas por su animalidad. En el ser humano, no hay una ley fija de repetición al estilo del comportamiento instintivo, sino invenciones e inconstancias que se siguen de las sucesivas proyecciones que el sujeto elabora a partir de su relación con la naturaleza (Echeverría, 2010a, p. 58). En “Sartre a lo lejos”, dirá:

Ser libre significa ser capaz de fundar, a partir de la anulación de una necesidad establecida, una “necesidad” diferente, de otro orden; una “necesidad” propia que es ella misma “innecesaria”, gratuita, contingente, basada en la nada, sin encargo físico ni misión metafísica alguna que cumplir. (2010b, p. 161)

Estas necesidades gratuitas y contingentes, propenden a la producción de objetos adecuados para su satisfacción. De esta

manera, la elección, dentro de la diversidad de configuraciones posibles, de una figura social determinada, evanescente y cambiante, se realiza por la mediación del campo o sistema de los productos útiles o con valor de uso que, al igual que lo que proyectan, son ellos mismos múltiples e inestables (Echeverría, 2010a, p. 53). Los objetos prácticos, con los cuales el ser humano dialoga con la naturaleza y que le permiten ir más allá de la redundancia de la vida animal, “están vinculados con la libertad del sujeto de dicho proceso y el modo en que la ponen de manifiesto” (Echeverría, 2010a, p. 67). Por otro lado, cuando este lugar de mediación de los objetos se da en el marco del *ethos* barroco, la estrategia con la que los hombres y mujeres enfrentan y resuelven la contradicción del hecho capitalista potencia la ductilidad y arbitrariedad de esos mismos objetos producidos. Así, la ambigüedad y libertad desorbitada con la que las significaciones son asumidas, disparan, en el *ethos* barroco, ese desquiciamiento tan propio de los objetos y de las formas subjetivas que conforman su mundo. Asimismo, García Venegas repara en la influencia del texto que Jean Paul Sartre escribió sobre la imaginación en 1940, sobre el pensamiento echeverriano en torno al cuádruple *ethos* de la modernidad. Para Sartre la conciencia tiene una función irrealizante que es la imaginación, en la medida en que puede construir un objeto al margen de la realidad, distanciándose de ella. El proceso imaginativo implicará, para Sartre, tanto liberarse de las cosas tal cual existen, como negar las configuraciones con las cuales existen. García Venegas (2012, p. 37) se focalizará en que esta negación no es de la totalidad de lo real sino de un punto de vista determinado sobre el mundo que “al distanciarse, libera”

y afirmará que la propuesta sartreana sobre la imaginación “ayuda a explicar el recurso ‘ofensivo y activo’ del *ethos* histórico” (García Venegas, 2012, p. 38). De la misma manera, la perspectiva de una imaginación que tiene la ductilidad de enfocarse en distintos aspectos y dimensiones de lo real, permite entender cómo el “segundo orden”, que según Echeverría construye el *ethos* barroco, puede a un tiempo aceptar el mundo y resistirlo.

Por la evidencia de que hay un sustrato vencido, por la presencia de este conjunto de escombros y gestos clásicos petrificados, por las huellas y vestigios de las numerosas capas que conformaron las distintas significaciones de las sociedades de la modernidad, es que Echeverría va a hablar de la “densidad histórica de toda forma natural” (García Venegas, 2012, p. 16). Densidad que no es ni estática ni invariable, sino que resuena y refleja al ritmo de las inquietudes de la vida cotidiana y también de los grandes acontecimientos, en los objetos y en los discursos, en el arte y en la política. Como aquellos sonidos que persisten ligeramente una vez que su fuente original ha dejado de emitirlos, la forma natural reverbera en los objetos de uso, cuyo espesor material alberga, resguarda y comunica significados, vigencias y valores de una vida que alguna vez no se sintió extraña ni desterrada. La reverberación se constituye, así, en la condición de posibilidad de la comunicación de significaciones y contrasignificaciones que se suceden en el dinamismo de una historia que no solo continúa después de la destrucción, sino que la asume como condición de sí misma. El *ethos* barroco, por lo tanto, en lugar de sufrir como una fatalidad la violencia que padece el valor de uso de parte de la valorización, se posiciona frente a esa situación de una manera activa

y resuelta, aprovechando la posibilidad que aún resta de responder a las circunstancias que, si bien son insoslayables, todavía dejan un margen tanto para la acción como para la comunicación de sentido.

Cobra relevancia, por lo tanto, la caracterización que, una y otra vez, Echeverría hace del *ethos* barroco como una estrategia. En virtud de esto, el fragmento Barocchissimo, aparecido en *Ziranda*, adquiere interés al describir qué significa comportarse de manera barroca. El pasaje comienza con un aforismo en alemán, su traducción y una breve explicación: “Aus der Not der Zeit ewige Tugend machen (“hacer de lo impuesto por el momento una virtud eterna”), presentar lo que es improvisado como si fuese algo premeditado; hacer una comprobación de poder de lo que fue un simple golpe de suerte” (Echeverría, 2003, p. 107). El breve desarrollo que continúa circunscribe la reflexión del aforismo a cuando las circunstancias no son un golpe de la buena suerte, sino precisamente de la mala. Ya que de lo que se va a tratar es de “que el mal venga por bien” y de que no se sufra lo que es impuesto, “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, sin duda, sigue siendo un ‘mal’)” (Echeverría, 2003, p. 107). Ser barroco no significa conformarse con poco ni asumir como bueno aquello que no lo es. No implica tampoco ver el lado bueno de lo malo. Tampoco instalarse en lo malo de lo malo. La estrategia consiste en enfrentar los embates, poner el cuerpo e intentar seguir decidiendo sobre la propia

vida. Resulta interesante comparar este fragmento con aquel que escribiera Benjamin en *Calle de mano única* donde evoca la figura del romano Escipión que, al llegar a Cartago, tropieza cayendo en tierra y, dándole vuelta a la situación, abre ampliamente sus brazos exclamando 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” (Benjamin, 2014, p. 117), no se amilana y, en su despliegue imposible de disimular, convierte su mal paso en una excelente oportunidad para demostrar su poder. Benjamin (2014, p. 115) contrapone la pasividad de los que intentan interpretar con antelación lo que les espera, a la posibilidad que tiene el valiente de “[t]ransformar la amenaza futura en un ahora cumplido”. Solo “una presencia de ánimo corpórea” (Benjamin, 2014, p. 117) —que en la antigüedad formaba parte de la vida cotidiana de hombres y mujeres— puede medirse con la fortuna y los azares, y ganar. Escipión, dirá Benjamin (2014, p. 117), vinculado corporalmente al instante, vence a la señal del infortunio “convirtiéndose a sí mismo en factótum de su cuerpo”. En sintonía con estas ideas, el comportamiento barroco implicará, para Echeverría, un no abandonar el espesor del entramado corporal ante la amenaza, un no ‘achicarse’, sino, por el contrario, redoblar la apuesta hacia una materialidad y dramaticidad exageradas, donde la desmesura de la puesta en escena disolverá, si no el mal, sí, por lo menos, la violencia destructiva de sus efectos.

III. La nueva presencia corpórea

Una de las operaciones que más resaltarán Echeverría sobre el *ethos* barroco será la estetización que realiza de la vida cotidiana como respuesta al imperativo realista de purificar el tiempo diario del trabajo de toda desviación improductiva. Habiéndose roto, con el advenimiento del capitalismo, el tejido que unía desde las sociedades arcaicas las dos modalidades fundamentales en que se desenvolvía la vida cotidiana —el tiempo de la ruptura, como tiempo improductivo y el tiempo de la rutina, como tiempo productivo— el *ethos* barroco, resistiéndose “a la separación quirúrgica de los dos tipos de cotidianidad”, reafirmará más allá de sí mismo el valor de uso como una “estrategia propia y diferente de construcción del mundo” (Echeverría, 2005, p. 195). Dice Echeverría que, en el siglo XVII, cuando la modernidad capitalista, ciega a la complementariedad de las dos esferas de la vida, promovió que el tiempo de trabajo y sus categorías colonizaran la totalidad de las dimensiones humanas, se topó “con resistencias insuperables” (Echeverría, 2005, p. 193). La densidad de la sustancia histórica del valor de uso no cedió ante la presión de la mera valorización del valor, y allí el *ethos* barroco configuró la respuesta, el paso de la ascesis puritana encontró cerrado el camino. Consolidándose en los pilares de la libertad, de la imaginación y de la presencia corporal, el *ethos* barroco propuso una vida cotidiana donde ahora no solo no estaban separados los tiempos de ruptura y de trabajo —ni difusa, ni drásticamente— sino que tampoco había límites fijos entre la realidad y la ilusión. La vida misma, también en los tiempos de rutina y labor, se vistió de fiesta, se impregnó de energía lúdica y se dejó envolver por los valores que rigen en el arte:

Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del *ethos* barroco frente al *ethos* realista; una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador. Lo que ella pretende es rescatar la “forma natural” de las cosas siguiendo un procedimiento peculiar: desrealizar el hecho en el que el valor de uso es sometido y subordinado al valor económico; transfigurarlo en la fantasía, convirtiéndolo en un acontecimiento supuesto, dotado de una “realidad” revocable. (Echeverría, 2005, p. 195)

El hombre y la mujer barrocos desarrollan nuevas capacidades para el nuevo escenario en que se ha convertido su mundo vital. Ante la destrucción de los modos conocidos y de las costumbres familiares, no se sumergen en la desolación, sino que responden evocando esas antiguas formas a partir de los restos que han quedado, reconstruyendo una vida cotidiana igual pero distinta. A un tiempo incondicionalmente fieles a las formas naturales, pero prácticos ante la urgencia de responder a lo ineludible de su destrucción, aceptan el golpe. Pero escépticos ante la fuerza definitiva de la agresión, potencian cada uno de los escombros en una nueva configuración. Esta vez, recargada y enriquecida.

Lo primero que da cuenta de la nueva corporeidad barroca es la necesidad de la construcción de un nuevo hábitat, tanto público como privado. A cuerpos nuevos, espacios nuevos. Kurnitzky afirma que la “forma de las plazas barrocas contiene en sí la idea del teatro, del festejar-escenificar los distintos elementos de la relación sociedad-naturaleza mediante el juego de presencias de las fachadas que dan hacia ella” (Kurnitzky y Echeverría, 1993, p. 51). Rodeada de edificaciones con balcones,

terrazas, torres y miradores, el centro de la plaza estaba a la vista de todos. Allí transcurrían las celebraciones cívicas y religiosas, las ferias y las fiestas. Lo humano se consolidaba al paso de la racionalidad mercantil que empedraba las plazas, las calles y los caminos que llegaban a ella. La amplitud espacial promovía el movimiento y la visibilidad, así como las galerías techadas y con pórticos, evitaban que los factores climáticos entorpecieran las necesidades de un nuevo hábito de consumo. En las casas, la lógica de la visibilidad y el afuera se ve en la construcción de las fachadas. Según Echeverría, en la arquitectura barroca, la organización del espacio está planteada de afuera hacia dentro; y si bien la fachada es lo que sobresale en las casas por su importancia, no es solo por razones ornamentales o decorativas. La fachada mira al espacio público, al centro de la vida social, al espacio del culto y el mercado; “es como la ‘persona’: se configura en esa reverberación de las miradas” (Kurnitzky y Echeverría, 1993, p. 58). Pero también interesa lo que está detrás, ya dentro de la casa barroca, el sector de la fiesta. En este recinto, los salones se erigen como contrapunto de la plaza, en donde ahora, se lucen las personas y sus bienes, y lo público se introduce en la intimidad de lo privado (Kurnitzky y Echeverría, 1993, p. 57). La estratificación horizontal continúa en los espacios que se suceden: en los recintos del estar cotidiano, en los lugares de la producción y almacenamiento y al fondo, en la huerta y en las habitaciones de servicio. Este último sector, adquiere proporcional importancia al del resto de la vivienda en la medida en que,

a través de él, se volverá a conectar el interior privado con el afuera de la naturaleza. Así se reanuda el contacto de la vida cotidiana con el atrás de la finca y del campo, renovándose la comunicación con lo agreste y salvaje.

Si bien Echeverría no ha tematizado de manera específica y separada el asunto de la corporeidad en cuanto tal, podríamos aventurar que es un motivo que atraviesa horizontalmente gran parte de sus preocupaciones y que ha sido desarrollado como parte de otras problemáticas. Por un lado, son claras, en relación a la tematización echeverriana sobre el tema del cuerpo, tanto las indagaciones sobre la blanquitud y la corporeidad enajenada propias del *ethos* realista, como las últimas contribuciones en *Ziranda*². Por otro lado, en *Definición de la cultura*, cuando describe el acontecimiento transnaturalizador a partir del cual deviene lo humano, se focalizará en cómo el cuerpo del animal humano y el cuerpo exterior del territorio, conforman el trasfondo natural a partir del cual tiene lugar esta transformación. Describiendo la transnaturalización como un proceso comunicativo donde algo cambia y algo permanece; dirá que lo que se sostiene como sustrato de ese cambio es “el cuerpo animal o sustancia de la identidad” y que hay “que suponer una ‘forma’ protohumana, un ‘material’ que habrá de convertirse” (Echeverría, 2010a, p. 135) en la nueva sustancia que está siendo formada. Con reminiscencias de la teoría hylemórfica aristotélica, sostendrá que el “contacto” o encuentro entre la forma anterior y aquella que viene a suplantarla, “está dado por la permanencia de ese portador del yo” (Echeverría,

2 Los artículos “De corpus” y “Teratológica” aparecidos en *Ziranda* (números 628 y 630-631 de la Revista de la Universidad de México) ofrecen diversas reflexiones sobre la corporeidad enajenada. En especial resultan interesantes, en relación a los tópicos aquí tratados, los apartados “Danza y metafísica” y “Suddenly, one sommer”.

2010a, p. 135) que es el cuerpo. Así, el cuerpo humano, al tiempo que asume las propiedades ya presentes en el cuerpo animal, adquiere otras nuevas. Echeverría destaca cómo la donación de forma propia de la vida humana, que es el origen de las transformaciones desde la animalidad y de todas las subsiguientes, opera transfigurando la materia en productos, la sexualidad en erotismo, el individuo en persona y la espontaneidad corporal en gesto. Y si nos detenemos en lo propio del barroco, su particular donación de forma, en cuanto “gestificadora del movimiento corporal” (Echeverría, 2005, p. 90), ocurre de un modo tal que el ademán, como presencia delegada, comparece desde la exaltación, la efervescencia y el desquicio. Ya que en su afán de despertar la vida que permanece oculta tras las contradicciones, conflictos y desequilibrios que el canon clásico buscó silenciar, el gesto barroco reanima, junto con esa vida, las pugnas y hostilidades que la acompañan. De este modo, la manera barroca, al igual que el arte barroco, “acepta la incuestionabilidad del canon formal, pero lo emplea de tal manera que, al despertar el gesto petrificado en él, revitaliza el conflicto salvado por esa incuestionabilidad” (Echeverría, 2005, p. 110). Retomando los conceptos de Benjamin (2014, p. 117), podríamos sostener que el comportamiento barroco implica “una presencia de ánimo corpórea”, un modo de vivir que se instala enfáticamente en el cuerpo y que, por lo tanto, no quiere obviarlo o ignorarlo sin más. El cuerpo es ese sustrato material a partir del cual pueden articularse nuevas expresividades y nuevos habitares; unos que no niegan, ni ocultan aquello reprimido en el pasado, sino que, por el contrario, lo exhuman y exponen, lo horadan y revelan. Así, la corporeidad que ha sido sacrificada por el advenimiento de

una forma posterior, sea la de la animalidad, la de la forma natural, la del valor de uso o la de la articulación clásica, retorna, en los restos y despojos triunfante de ese sacrificio, para hacer de ellos “el material de una nueva corporeidad” (Echeverría, 2005, p. 110). Y en el barroco, esta corporeidad volverá, a un tiempo, recargada y enriquecida.

Así, la gestualidad barroca adquiere una performatividad y una teatralidad exasperadas. Tanto el cuerpo propio, como también el externo de la naturaleza, se irritan ante la pretensión totalitaria del capital, del trabajo y del tiempo administrado. Reacios a ser neutralizados y disciplinados, solo permiten una simulación de domesticación que, parecería, huye por la tangente y vuelve como un impulso interior pero esta vez representado. En un nuevo juego de fidelidades e infidelidades, la voluntad de forma barroca retoma la gestualidad natural desmantelada y, con la misma ampulosidad que tuvo el gesto en la caída de Escipión, la reconstruye con un realce de exterioridad tal que lo único que se ofrece a la mirada es el artificio y la afectación. El lujo peculiar y desordenado del espacio barroco del que habla Echeverría, también habla de los cuerpos en ese espacio que, de acuerdo con las necesidades de los tiempos y confiados de estar a la altura de las circunstancias, devuelven su lugar a las pulsiones naturales, pero ya no ofreciéndolas en crudo, sino cinceladas y trabajadas por los artilugios y los mecanismos de la representación. Los decorados y los vestuarios teatrales que, como dispositivos, fortalecen el sentido de una puesta en escena, inundan ahora la vida de todos los días y pasan a cumplir su función en el drama, cuyo escenario se ha extendido de la plaza a la casa y, en esta, hacia el mobiliario y los atuendos de la rutina de todos los días.

IV. La reparación del disfrute

La resistencia a la separación nítida entre trabajo y tiempo de ruptura, propia del *ethos* barroco, es principalmente la negativa a erradicar la noción de disfrute de la actividad laboral; exigencia esta propia del trabajo capitalista y de los modos de producción moderna. La crítica al concepto corrupto de trabajo —del que habla Benjamin en su *Tesis XI* sobre la historia y que imperó tanto en el *ethos* realista como en el marxismo vulgar sobreviviendo como figura secularizada de la antigua moral protestante— está en la base de las reflexiones echeverrianas. El disfrute del mundo y de los bienes de la naturaleza, la alegría ante las distintas posibilidades que se le ofrecen al ser humano como ser corpóreo, el gozo en la cooperación en el encuentro con los otros y la satisfacción frente a un trabajo bien hecho, hablan de la amplitud de dimensiones que se abren cuando los hombres y las mujeres entran en relación con su entorno en un modo que trasciende la pura búsqueda de rédito mercantil. El trabajo es siempre más que el trabajo. Retomando a Benjamin que rescataba en esa misma *Tesis XI* el “sentido sorprendentemente sano” de la concepción del trabajo de Charles Fourier, la concepción de Echeverría y también la del *ethos* barroco goza de la misma salud y vitalidad. Ya que así como el disfrute no está enemistado con los tiempos de ruptura, tampoco lo está, necesariamente, con el tiempo de trabajo³. La vida humana se construye en torno a la variedad y riqueza de los empleos del tiempo, tanto de los productivos como de los libres, y el placer puede darse en cualquiera de ellos. La multiplicidad de los “*tempi* de la existencia más

allá de la lógica de la acumulación” (Villalobos-Ruminott, 2014, p. 107), que el modo de vida barroco promueve en una convivencia material diversa, descentrada y prolífera, habilita muchas formas del goce, del juego y la satisfacción. El *ethos* barroco no actúa con la lógica del reducir sino del ampliar, no “achica” sino que agranda, no ahorra sino que derrocha. Se enfrenta, de esta manera, a la difamación del principio de placer que no solo ha mostrado su poder irresistible en la ética realista, sino también su funcionalidad en un mundo donde la productividad lo es todo (Marcuse, 1968, 1969, 2001). La propuesta de Echeverría no consiste en construir un mundo alternativo —basado en la ética del sacrificio— que erradique las mercancías, los productos materiales o la circulación de los objetos. No implica una condena *per se* a los flujos de producción y consumo, sino un impugnar la reducción de las numerosas formas de circulación y comunicación a la univocidad del tráfico capitalista. Oliva Mendoza (2013, p. 127) señala cómo, para Echeverría, “la relación entre una forma de valor abstracta y una forma de valor concreta (natural, de uso) es benigna para el desarrollo de la historia humana”. Su propuesta consiste en mantener un equilibrio entre ambas dimensiones de los objetos, al estilo de como sucede en las formas mercantiles simples no capitalistas. Lo que le interesa no es condenar ni destruir el espacio de lo mercantil, “sino retrotraerlo del espacio enajenado del capital, donde la forma del valor por el valor mismo subsume toda otra forma de valorización” (Oliva Mendoza, 2013, p. 127). Así, no encontramos una demonización ni

3 Herbert Marcuse ha desarrollado ampliamente este tema en sus obras *Eros y civilización* y *El hombre unidimensional*.

puritana ni militante de la condición material de la vida humana, ni una lógica heroico-sacrificial, sino una respuesta más aguda y compleja a las problemáticas generadas a partir de una situación histórica particular. De lo que se trata, una vez más, es de “des-realizar la realidad de la modernidad capitalista” (Echeverría, 2005, p. 218), fomentando aquellas dimensiones que aún subyacen en los valores de uso y en las formas de relacionarse con ellos que aún son posibles.

La “Segunda conversación” sobre lo barroco giró en torno al tema del mercado y a lo que Echeverría describió como la “ampliación de lo que podríamos llamar el elogio de la esfera de la circulación que hace Marx en el tercer capítulo del primer libro de *El capital*” (Kurnitzky y Echeverría, 1993, p. 21). La ponderación del mercado se basó en los siguientes tópicos: el mercado como lugar por excelencia del mestizaje es el espacio donde confluyen distintos valores de uso; ofrece la posibilidad al consumidor de ampliar su sistema de relaciones con los objetos a la vez que le da la oportunidad de conectarse con otras identidades sociales; potencia el sistema de necesidades promoviendo la interpenetración con los otros y —como instrumento de la universalización de los valores de uso y potenciación de la producción— el mercado es también un dispositivo civilizatorio de primer orden. Kurnitzky también elogia las consecuencias que ha tenido la circulación de productos a través de largas distancias, en el arte culinario y la esfera del disfrute: “El mercado es un medio que mezcla y que también posibilita el aprecio de sabores distintos; el desarrollo de una forma de sensualidad, de sensoriedad, de sabor en la lengua” (Kurnitzky y Echeverría, 1993, p. 25). En especial va a surgir a lo largo de toda

la conversación el interés por la mezcla de las formas de deleite gustativo que conllevó, desde la antigüedad, al tráfico de productos a través del Mediterráneo y la trascendencia, para el desarrollo de los sentidos del gusto y del olfato, de la cocina mestiza en América a partir del siglo XVI. Solo después de haberse producido el encuentro entre la comida azteca y la europea, explica Echeverría, es cuando se dan creaciones culinarias como la del mole poblano, “en el cual se intenta esa combinación festiva muy peculiar del sabor de la salsa europea con el de la poción prehispánica que tiende al éxtasis” (Kurnitzky y Echeverría, 1993, p. 28). Si bien esta “Segunda conversación” no profundiza en la tradición del mole y la cocina mexicana, sino que son tomadas, principalmente, a título de ejemplo, son muchas las investigaciones que se han llevado a cabo y que permiten ahondar y desplegar las intuiciones de Echeverría. José Luis Curiel Monteagudo ha realizado un exhaustivo estudio histórico sobre el mole desde sus orígenes prehispánicos hasta la continuación de su preparación en nuestros días. Con un lenguaje barroco, florido y abigarrado, describe la particularidad de esta tradición culinaria a partir de la fundación española de la ciudad mexicana de Puebla de los Ángeles en el año 1531 (Curiel Monteagudo, 2004, p. 35). Por primera vez, en un solo lugar, se reúnen ingredientes y especias de los cinco continentes del globo. Si bien el mole es un guiso autóctono, su evolución, demostrará Curiel Monteagudo (2004, p. 36), integrará los elementos de ultramar, de Oriente, de África y de Europa:

Por vez primera en la historia aparece un guiso cuyos destellos de sabiduría ancestral y sabores milenarios representa al planeta Tierra. Todas las especias del mundo se

almacenan en Puebla para desplegar sus aromas y sabores en las cazuelas. Se puede afirmar que en ese entonces en una cazuela de mole se condensa el mundo.

Las numerosas recetas de mole, son testimonio de la riqueza de variedades que surgieron a partir de los distintos ingredientes que, según los gustos, tradiciones, capacidades económicas y épocas, se fueron alternando. En especial llaman la atención, por lo pintorescas y creativas, las distintas leyendas que cuentan el origen del mismo en manos de frailes y de monjas poblanas que recibían a los comensales en los conventos. La historia también narra diversas anécdotas culinarias de Sor Juana Inés de la Cruz, quien, según cuentan, a la mismísima virreina doña María Luisa “le escribía frecuentemente y enviaba guisos” (Curiel Monteagudo, 2004, p. 41).

El motivo de un disfrute que es sistemáticamente negado, y la necesidad de su reparación, permite también desplegar las propiedades de lo que Echeverría (2005, p. 146) llamó “el modelo del *eros*”. Modelo que no es exclusivo del *ethos* barroco pero que sí aparece en él con fuerza y claridad. Como ya se ha mencionado, el paso de la sexualidad al erotismo es una de las transformaciones de la donación de forma propia de la vida humana una vez acontecida la transnaturalización. Los objetivos meramente reproductivos son trascendidos en la búsqueda de un bien que, como un fin en sí mismo, disfruta libremente por el “estado gozoso del cuerpo del

otro” (Echeverría, 2010a, p. 143). La sexualidad animal, transida por el instinto de preservación ante la escasez, da lugar, en la forma humana, a una nueva lógica, regida por los principios de autonomía, disfrute y encuentro con el otro⁴. En la misma línea de las reflexiones de Herbert Marcuse en *Eros y civilización*, Echeverría sostiene que esta lógica erótica abre la posibilidad de una relación con lo natural —tanto con la naturaleza exterior, como con la naturaleza instintiva aún vigente en la corporeidad humana— basada en la abundancia y la emancipación, en el despliegue y el juego, en el placer, el éxtasis y la gratificación. Orfeo y Narciso, como símbolos marcuseanos de esta posibilidad, son los que expresan los valores del eros:

[S]u imagen es la del gozo y la realización; la voz que no ordena sino que canta; el gesto que ofrece y recibe; el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza. (Marcuse, 1969, p. 155)

El modelo del *eros*, busca la reconciliación con la totalidad, la unión con los otros y lo otro; implica una reparación al encontrar resguardo, alivio y cuidado en el vínculo amoroso, una vez acontecida no solo la violencia original de la separación de la naturaleza, sino los innumerables sufrimientos históricos y personales que asolan toda vida en su forma humana. De ahí que este modelo participa, también, del carácter de cura que tiene la cultura frente a lo traumático del

4 Será solo con el advenimiento de la segunda técnica o técnica lúdica, acaecida alrededor del siglo X, cuando esta lógica erótica encuentre las condiciones completas para su realización, ya que “se inaugura la posibilidad de que la sociedad humana pueda construir su vida civilizada sobre una base por completo diferente de interacción entre lo humano y lo natural” (Echeverría, 2010b, p. 22). Posibilidad que, si bien no ha sido actualizada por la “modernidad efectiva o realmente existente” (Echeverría, 2010b, p. 26), permanece como índice oculto que acosa en los detalles más mínimos de la vida, abriendo así “en la vida cotidiana, un resquicio por donde se vislumbra la utopía” (Echeverría, 2010b, p. 33).

desgarramiento de la transnaturalización (Oliva Mendoza, 2013, p. 216). Carácter que ilumina la lectura que hace Echeverría de *El erotismo* de Georges Bataille (1997, p.19), en cuanto la vida erótica implica fundamentalmente, para el pensador francés, un apagar, aunque sea temporalmente “la nostalgia de la continuidad perdida”. A diferencia de la reproducción que suma más discontinuidades individuales —la de los hijos o crías— a la discontinuidad ya existente de los progenitores, el deseo erótico busca la disolución relativa de la discreción de esos seres. “Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas”, promete una salida al sufrimiento original que provoca “nuestro aislamiento en la individualidad discontinua” (Echeverría, 1997, pp. 23 y 25). Es a partir de estas reflexiones que se entiende porqué, tanto para Bataille como para Echeverría, el erotismo guarda el secreto de la muerte, en cuanto el encuentro erótico es la experiencia que anticipa y descubre una continuidad del ser que solo en la muerte se puede dar y que solo ella puede ofrecer. Así, la promesa de una vida que se ofrece si rechazamos la inercia de replegarnos sobre nosotros mismos es articulada como “la ‘aprobación’ de la vida aun dentro de la muerte” (Echeverría, 2005, p. 91), idea que puede ser trasladada, según Echeverría, a la definición del *ethos* barroco.

Crisis y reconstrucción por un lado, y valor de uso, cuerpo y disfrute, por otro, conforman de esta manera, algunos de los motivos del universo conceptual que da cuenta del comportamiento barroco. Un

régimen generoso en el uso de los objetos y de los recursos naturales y culturales está en su base, sea en el ornamento, la vestimenta, los decorados, en el empleo de las palabras, en el gobierno de los gestos o en las prácticas de la cocina. No hay región del cuerpo que no haya sido enriquecida, explorada, percibida o gustada. Hasta el lenguaje, la ciencia y el saber debieron ser sabrosos y estar suficientemente sazonados. Y no es casual que Echeverría haya finalizado su “Prólogo” a *La modernidad de lo barroco* con las palabras de Severo Sarduy que subrayan la crítica que la práctica del barroco tiene con respecto a la economía burguesa “basada en la administración tacaña de los bienes” (citado en Echeverría, 2005, p. 16). Como el arte, el *ethos* barroco es pródigo, espléndido, garigoleado. La “estrategia de afirmación de la corporeidad del valor de uso” (Echeverría, 2005, p. 110) se presentó para reclamar y hacer uso del disfrute de todo aquello que la nueva circulación mercantil prometió y que su versión burguesa, realista y avara quiso escatimar. Vino a desenterrar las múltiples capas y sedimentos de la materialidad corporal, “los ‘ruidos’ o residuos de animalidad” inhumados en el cuerpo humano (Echeverría, 2010a, p. 141) que reverberan aún a través de gestos y ademanes que los evocan. Con el modelo del eros, del éxtasis y de la abundancia, la *estrategia* barroca “demostró cómo es posible reivindicar y festejar la corporeidad sensorial” y “cómo es posible no encontrarle el lado ‘bueno’ a lo ‘malo’, sino desatar lo ‘bueno’ precisamente en medio de lo ‘malo’” (Echeverría, 2006, p. 165).

Referencias bibliográficas

- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Taurus.
- . (2014). *Calle de mano única*. El Cuenco de Plata.
- Curiel Monteagudo, J. L. (2014). Construcción y evolución del mole virreinal. *Patrimonio cultural y turismo*, Cuaderno 12, 29-47.
- Echeverría, B. (2003). Fragmentos. Ziranda. *Revista de la Universidad de México* (620), 106-107.
- . (2005). *La modernidad de lo barroco*. Era.
- . (2006). *Vuelta de siglo*. Era.
- . (2010a). *Definición de la cultura*. FCE, Ítaca.
- . (2010b). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- García Venegas, I. (2012). *Pensar la libertad: Bolívar Echeverría y el ethos barroco*. UNAM.
- Kurnitzky, H. y Echeverría, B. (1993). *Conversaciones sobre lo barroco*. UNAM.
- Marcuse, H. (1968). *Un ensayo sobre la liberación*. Joaquín Mortiz.
- . (1969). *Eros y civilización*. Seix Barral.
- . (2001). *El hombre unidimensional*. Ariel.
- Oliva Mendoza, C. (2013). *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. UNAM, Ítaca.
- Villalobos-Ruminott, S. (2014). Sobre Bolívar Echeverría: lo barroco como forma de vida. En M. Moraña (ed.), *Para una crítica de la modernidad capitalista. Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría* (pp. 91-108). DGE/Equilibrista.
- Wizisla, E. (2007). *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Paidós