

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR

SEDE ECUADOR

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

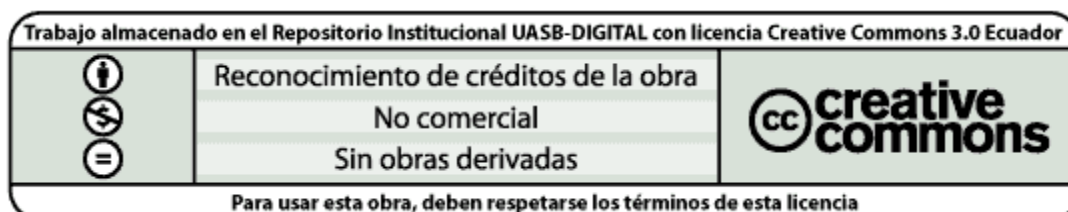
INFORME DE INVESTIGACIÓN

**La reflexión crítica de Bolívar Echeverría sobre el arte, la cultura y la
modernidad capitalista**

Santiago Cevallos

Quito – Ecuador

2017



Resumen

En esta investigación abordo dos momentos fundamentales de la reflexión de Bolívar Echeverría sobre la dimensión cultural del sujeto en la Modernidad capitalista. En primer lugar analizo su pensamiento en torno al concepto de cultura y su articulación con la vida social del ser humano. Desde esta perspectiva el concepto de ethos histórico se revela como fundamental, pues permite entender justamente dicha articulación.

En segundo lugar miro cuál es la importancia del concepto de arte en su definición de cultura. Con este objetivo analizo la relación del pensamiento de Echeverría con el de Walter Benjamin y luego brevemente con el de la sociología francesa. En este punto me interesa poner de relieve un concepto básico como el de mimesis y reflexionar a partir de esto si para Echeverría el arte tiene o no un potencial crítico de la modernidad capitalista.

Palabras clave: arte, mimesis, dimensión cultural, ethos, modernidad capitalista, pensamiento crítico.

Datos del autor: Docente de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Dr.phil. en Filología Románica por la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich. Ha publicado *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana* (Madrid-Frankfurt, 2012), *Las estéticas de Jorge Icaza y Pablo Palacio bajo el signo de lo barroco y lo cinematográfico* (Quito, 2010) y es coautor de *La cuadratura del círculo. Cuatro ensayos sobre la cultura ecuatoriana* (Quito, 2006). Sus campos de investigación son el Barroco hispanoamericano,

la narrativa hispanoamericana del siglo XX, el ensayo latinoamericano y sus conceptos fundamentales, los conceptos de mimesis y representación en los debates contemporáneos.

En esta reflexión abordaré dos momentos fundamentales de la reflexión del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría (Ecuador 1941- México 2010) sobre la dimensión cultural del sujeto en la Modernidad capitalista. Primero analizaré su pensamiento en torno al concepto de cultura y su articulación con la vida social del ser humano, y luego miraré cuál es la importancia del concepto de arte en su definición de cultura.

Echeverría es una figura fundamental de la reflexión sobre el concepto de cultura en los debates contemporáneos en América Latina. Su formación en filosofía y economía la realizó en la Universidad Libre de Berlín y en la Universidad Autónoma de México. En gran medida, su reflexión sobre la cultura en el marco de la modernidad capitalista puede ser entendida como una actualización del pensamiento de Marx, por un lado, y la Escuela de Frankfurt, por otro, para América Latina.

En este sentido, resulta de gran importancia la recuperación que realiza Echeverría del pensamiento de Walter Benjamin, como veremos más adelante, y su crítica de la modernidad capitalista, con el objetivo de pensar la forma en que nuestro Continente se inscribe de forma particular en dicha modernidad. Justamente, la posibilidad de pensar de manera diferenciada la mencionada inscripción de acuerdo a ciertas especificidades culturales es la que abre Echeverría con su planteamiento de los cuatro *ethe* de la modernidad capitalista, cuatro formas de vivir un tiempo histórico determinado, que él califica de: realista, clásico, romántico y barroco. Precisamente, este último *ethos* que el filósofo ecuatoriano denomina como barroco sería característico de la manera en que América Latina soporta o sobre-vive a las contradicciones del capitalismo.

Detrás de este planteamiento hay una concepción muy precisa acerca de la articulación de los procesos históricos, sociales y culturales, sin subsumir, sin embargo, uno en otro.

Por esta razón, anota Echeverría en *La modernidad de lo barroco*, libro de 1998, que si bien la tendencia dominante en la discusión en torno del concepto de cultura, lo liberó “de sus restricciones de inspiración logocéntrica (“es asunto del espíritu”) y elitista (“es asunto de las bellas artes”), la misma “tiende sin embargo a ampliarlo de tal manera, que éste [el concepto de cultura, S.C.] llega a confundirse con el de sociedad y a desdibujar así su objeto propio” (Echeverría 2000, 129). Echeverría busca en este sentido mirar el concepto de cultura en su especificidad y sobre todo dentro de su dimensión social para no caer en el error en el que habría caído la tendencia dominante de esta reflexión.

En *Definición de la cultura*, libro del 2001, él anota que la dimensión cultural de la vida humana no puede ser pensada por fuera de sus procesos reproductivos. Es decir, que “[e]l “mundo de la cultura” no puede ser visto como el remanso de la improductividad permitida (en última instancia recuperable) o el reducto benigno (en última instancia suprimible) de la irracionalidad que se encontraría actuando desde un mundo exterior, irrealista y prescindible, al servicio de lo que acontece en el mundo realista y esencial de la producción, el consumo y los negocios” (Echeverría 2001, 20).

Es decir, Echeverría busca pensar la centralidad de la dimensión cultural en la vida del ser humano, en su cotidianidad, en sus procesos de producción y consumo, pues para él “[l]a realidad cultural da muestras de pertenecer orgánicamente, en interioridad, a la vida práctica y pragmática de todos los días incluso allí donde su exclusión parecería ser

requerida por la higiene funcional de los procesos modernos de producción y consumo” (Echeverría 2001, 20).

Un segundo punto fundamental que plantea Echeverría en *Definición de cultura* es que la historia de los sujetos humanos “sigue un camino y no otro como resultado de una sucesión de actos de elección tomados en una serie de situaciones concretas en las que la dimensión cultural parece gravitar de manera determinante” (2001, 21).

Además, la dimensión cultural no sólo sería “una precondition que adapta la presencia de una determinada fuerza histórica a la reproducción de una forma concreta de la vida social [...] sino un factor que es también capaz de inducir el acontecimiento de hechos históricos” (23).

Puede verse, entonces, que la dimensión cultural de la existencia social no sólo está presente en todo momento como factor que actúa de manera sobredeterminante en los comportamientos colectivos e individuales del mundo social, sino que también puede intervenir de manera decisiva en la marcha misma de la historia. La actividad de la sociedad en su dimensión cultural, aun cuando no frene o promueva procesos históricos, aunque no les imponga una dirección u otra, es siempre, en todo caso, la que les imprime un sentido (Echeverría 2001, 24).

Resulta fundamental este aporte de Echeverría al destacar la importancia de la dimensión cultural en la vida del ser humano, al ser ella la que imprime un sentido a los procesos históricos, si bien no siempre frene o promueva dichos procesos. En este mismo sentido, más adelante en *Definición de la cultura* anota que habría una suerte de “pre-condición cultural” “que rebasa y trasciende la realización puramente “funcional” de las funciones vitales del ser humano” (2001, 25).

En todo caso, es justamente esta concepción de la centralidad de la cultura en los procesos históricos, la que fundamenta el planteamiento de Echeverría de que existen distintas

formas de vivir y soportar las contradicciones de la modernidad capitalista, lo que él denomina *ethos* histórico. Frente al término cultura, como traducción romana de la palabra griega *paideia* (crianza de niños), que no respetaría, según Echeverría, la etimología de dicha palabra, sería precisamente el concepto de *ethos* (hábito, costumbre, morada, refugio) el que obedecería “a la percepción que los griegos de la antigüedad tuvieron de la dimensión cultural” (2001, 28) de la vida social.

Echeverría, en una entrevista para la revista de Flacso Ecuador *Íconos* en el año 2003, define de forma muy clara su concepción de los *ethes* modernos, de la forma en que una cultura se inscribe en un momento histórico determinado, soporta en el caso de la modernidad occidental toda la devastación que causa el sistema capitalista. Es decir, que Echeverría sitúa su reflexión sobre la dimensión cultural de la vida del sujeto en el marco de las contradicciones concretas de la modernidad capitalista:

la devastación que trae consigo la modernidad capitalista es algo a lo que ningún método de vida puede escapar, ningún *ethos*, ningún tipo de comportamiento mediador: ni el realista o pragmático ni el romántico ni el clásico y, por supuesto, tampoco el barroco. Nadie puede escapar a ese destino de devastación: es la ley de la época. Pero lo interesante, desde mi punto de vista, está en el cómo lo vive la gente, en el modo como ella experimenta la neutralización institucional y política de esa contradicción económica y esa devastación. A ese modo de vivir la neutralización de la contradicción capitalista, de construir un “mundo de la vida” según ese modo, es al que llamo yo un *ethos* moderno (Echeverría, Revista *Íconos* 2003 <http://www.bolivare.unam.mx/entrevistas/Entrevista%20revista%20iconos.pdf>).

Justamente, después de dar su definición de *ethos* moderno en relación con el capitalismo, Echeverría caracteriza a los dos *ethes* que llaman en este caso más su atención. Me refiero al *ethos* realista y el *ethos* barroco.

Hay, digo entonces, distintas maneras de vivir esa neutralización, distintos *ethos* o *ethes* modernos; el uno, el más afín, el más funcional al capitalismo, el “realista” o “pragmático”, el estudiado por Max Weber, es el que parte de una denegación considerablemente neurótica, en verdad, de la

existencia misma [entre el valor de uso y el valor abstracto valorizándose, que sería la acumulación del capital] de una contradicción que esté siendo neutralizada (Echeverría 2003).

El ethos realista sería en este sentido, tal como lo afirma el propio Echeverría, “el ethos más afín a la reproducción de la economía capitalista” (Echeverría 2003). Este ethos sería característico de las sociedades hegemónicas, de las potencias económicas mundiales. El polo opuesto de este ethos realista lo constituiría el ethos barroco, pues lo que haría éste “es vivir la institucionalidad como la neutralización que es de la devastación del valor de uso del mundo de las cosas por el valor económico que él tiene, pero vivirla de una manera sumamente peculiar, la manera de la teatralidad barroca, trascendiendo esa destrucción del valor de uso mediante una reconstrucción del mismo pero en lo imaginario, restaurándolo como un valor de uso de segundo grado” (Echeverría 2003).

Si bien la reflexión de Echeverría es sumamente compleja y abstracta, al desarrollar el concepto de ethos barroco él está pensando en procesos históricos y cotidianos concretos en que tiene lugar esta resignificación de la vida metropolitana en la vida colonial. No se debe olvidar que el filósofo ecuatoriano parte para su reflexión del análisis del siglo XVII americano, en el que los indios citadinos, según él, al no poder reconstruir su antiguo mundo, el mundo de sus abuelos y bisabuelos, en su estrategia de sobrevivencia y cultivo de los restos de su identidad ancestral, la única posibilidad que se les presentaría es “sustituir a los europeos en la reproducción e incluso la reconstrucción de la civilización europea [en crisis, S.C.] que había destruido la suya. En este sentido, la opción que habría quedado a disposición sería la de “imitar o representar teatralmente la vida europea, pero como lo hace el comportamiento barroco, según el cual la vida real se ve obligada a sacrificarse a la vida ficticia y la ficción pasa a ser una nueva realidad” (Echeverría 2003).

Para Echeverría, en la “América ibérica”, no se habría dado “una prolongación de lo europeo existente, como sucedió en Norteamérica, sino una re-creación o reinención, una sustitución de eso ya existente por otra versión diferente de eso mismo” (Echeverría 2003).

Para el filósofo ecuatoriano, sin embargo, sería un error mirar ejemplos de esa resignificación del código metropolitano, como es usual, en el arte del “barroco de México, de la escuela quiteña, del barroco cuzqueño, de ese barroco llamado “colonial”” (Echeverría 2003), pues en comparación con las transformaciones que se darían en la vida cotidiana, las de estas expresiones artísticas serían más bien superficiales. Los ejemplos más concretos de estas transformaciones “profundas” estarían, según Echeverría, sobre todo en la economía. Él piensa en el fenómeno de la informalidad, del comercio informal, y anota que “[e]sto que ahora sostiene la vida de la mayoría de las gentes en la América latina, por debajo de la producción formal y torpemente globalizada (...) tiene raíces profundas en la historia” (Echeverría 2003).

De la misma manera, él piensa en la religiosidad popular americana, “donde otro catolicismo sustituye al catolicismo oficial, sin quitarlo de su sitio; donde María, la mediadora de Dios, la marginal, pasa a estar en el centro” (Echeverría 2003). Para Echeverría en estos fenómenos de la religiosidad popular y la economía popular, se podrían leer los procesos de resignificación, la transformación de los códigos metropolitanos que sería una característica fundamental del ethos barroco latinoamericano, sin desconocer, por supuesto, que para Echeverría esto no significa una salida de la modernidad capitalista impuesta a América Latina desde la Colonia, sino que el ethos es finalmente una estrategia

particular de sobrevivencia de la devastación que significa la acumulación del capital por encima del valor de uso de los objetos de la vida cotidiana.

¿Dónde podemos ubicar entonces el pensamiento de Echeverría en relación con el latinoamericanismo que ha buscado definir el potencial crítico de la cultura del Continente? En relación con esta inquietud no se debe olvidar que gran parte del pensamiento latinoamericano se desarrolla en el siglo XIX y XX en la ensayística de autores como José Martí, José Enrique Rodó, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar. Todos estos autores, entre otros, son fundamentales en el proyecto latinoamericanista de reflexión sobre la autonomía cultural del continente y construyen su reflexión a partir de su diálogo con la literatura. Los autores mencionados constituyen la línea más fuerte y más estudiada de la tradición del continente, pues es fundamental en la constitución de un campo cultural latinoamericano.

Por su lado, Echeverría reflexiona sobre la particularidad del continente americano desde una perspectiva diferente a la mencionada tradición latinoamericanista. Desde la teoría crítica, desde su lectura de Marx y la escuela de Frankfurt despliega, como anotaba más arriba, una reflexión muy interesante sobre la forma particular latinoamericana de habitar la modernidad capitalista y para ello utiliza categorías de la historia del arte.

A partir de este primer acercamiento a su reflexión, me interesa indagar ahora acerca del concepto de arte que maneja Echeverría y si dicho concepto es central en su propuesta crítica. Debido a la importancia del pensamiento de Walter Benjamin en la propuesta del filósofo ecuatoriano, como anotaba también más arriba, quiero referirme ahora al texto benjaminiano *Melancolía de izquierda* (1931). En este texto, el filósofo judío-alemán critica a la élite de izquierda de la República de Weimer en la figura de Erich Kästner,

quien en ese año acababa de publicar un nuevo libro de poemas. Con respecto al grupo de intelectuales de izquierda del grupo de Kästner, Benjamin anota que “[s]u significación política (...) se agotó en la transformación de reflejos revolucionarios (en la medida en que ellos afloraban en la burguesía) en objetos de distracción, de divertimento, que pueden ser canalizados para el consumo” (Benjamin 1931 http://www.academia.edu/7642464/Walter_Benjamin_1931_Melancol%C3%ADa_de_izquierdas).

Benjamin critica en este sentido la transformación en el siglo XX de la melancolía, concepto que había desarrollado de forma amplia para el siglo XVII en *El origen del drama barroco alemán* (1925), en “[e]stupidez atormentada (...) la última metamorfosis de la melancolía en su historia de dos mil años”. Frente a “[l]a transformación de la lucha política de una presión a la decisión en un objeto de diversión, de un medio de producción en un artículo de consumo” (Benjamin 1931), Benjamin sitúa a la literatura de Bertolt Brecht, la cual no reconciliaría las tensiones propias de la modernidad capitalista, ni construiría una identidad entre la vida profesional y la vida particular, como lo haría la poesía de Kästner. Además, lo que critica el filósofo judío-alemán es la representación de objetos de la vida cotidiana, vale decir, una representación cargada de referencias al medio y construida en un tono melancólico, pues esto llamaría a la resignación y constituiría una suerte de complicidad con los poderes establecidos.

Como es conocido, y este breve ejemplo de un texto suyo poco estudiado lo confirma, la reflexión en torno al arte es fundamental de la crítica de Benjamin del conformismo frente a la modernidad capitalista.

Por su parte, la crítica de Bolívar Echeverría de dicha modernidad parte de categorías de la historia del arte para definir los cuatro ethe, las cuatro formas de inscribirse en la modernidad capitalista, a saber, ethos clásico, romántico, realista y barroco. En este último ethos, Echeverría critica, según mi opinión, el grado de conformismo que supone su elemento melancólico. En la misma entrevista del año 2003 para la revista *Íconos* él anota que “la modernidad barroca, como estrategia para soportar el capitalismo, ya tuvo su tiempo, ya existió, y que pervive entre nosotros con efectos en un cierto sentido positivos, por aligeradores de la vida, pero en otro sumamente dañinos, por promotores del conformismo” (Echeverría 2003).

Más allá de esto, cabe preguntarse entonces qué importancia tiene la reflexión sobre el arte en Echeverría y si ésta es heredera del pensamiento benjaminiano. Además, cabe relacionar esta pregunta con la valoración positiva de las vanguardias que tenía el filósofo judío-alemán.

Es necesario anotar que Benjamin recupera la propuesta de Brecht, y también el surrealismo, como ejemplo de pensamiento crítico, vale decir, que para Benjamin ciertas expresiones artísticas representan un momento fundamental de la crítica de la modernidad capitalista. ¿Qué pasa con el pensamiento de Echeverría en este sentido, más allá de que utilice las categorías de la historia del arte para definir las formas de inscripción en la modernidad capitalista?

Es decir, que una pregunta que me parece central para entender una trayectoria particular del pensamiento de Echeverría, en parte, como recepción crítica de la propuesta de Benjamin, es qué concepto de arte maneja el filósofo ecuatoriano y qué lugar ocupa el

mismo en su crítica de la modernidad capitalista. Además, pretendo reflexionar sobre el hecho de que Echeverría no consideraba posible la emergencia de un pensamiento crítico en el arte que se podría denominar “posvanguardista”, como el llamado “Neobarroco”. En relación con esto, cabe preguntarse igualmente si el concepto de melancolía desempeña un rol importante en esta valoración de Echeverría sobre el arte posterior a las vanguardias o a partir de qué otro concepto se puede abordar esta reflexión.

Para responder a esta pregunta es necesario desplazarse desde la reflexión sobre el concepto de melancolía hacia otra que involucra un concepto fundamental, el concepto de mimesis.

Por esta razón me referiré en esta primera parte de la reflexión al texto de Echeverría “De la Academia a la bohemia y más allá”, donde dicho concepto, que es fundamental en la reflexión sobre el arte y la política desde Platón y Aristóteles, ocupa un lugar central en la reflexión. En efecto, en este texto él aborda el concepto de mimesis desde el inicio con un epígrafe de Benjamin, quien concibe la mimesis en su doble polaridad constitutiva, pues imitar significaría por un lado volver presente y por otro lado significaría jugar a ser esa cosa, es decir, que en la mimesis se pondría en juego en cierto sentido tanto la mismidad como la alteridad: “El que imita hace que una cosa se vuelva presente. Pero se puede decir también que juega a ser esa cosa, tocando con ello la polaridad que se encuentra en el fondo de la mimesis” (Echeverría 2010, 115).

Echeverría reflexiona en este texto acerca de la revolución que significó “[e]l aparecimiento de las “vanguardias artísticas” del “arte moderno”” (115); lo que las vanguardias habrían hecho es cuestionar la idea misma de representación, mediante el establecimiento de “una muy peculiar asociación mimética” con el modelo. Es decir, que en el arte de vanguardia no

se trataría tanto de apartarse radicalmente del concepto de mimesis, sino de construir un nuevo tipo de relación con el modelo; se trataría de “hacer presente, enfatizar y exagerar incluso, la inmensa lejanía de esa similitud, aunque sin dejar de suponerla en última instancia”(116).

Las vanguardias artísticas no estarían interesadas en el verismo, sino en “producir un desquiciamiento del hecho de “representar” en cuanto tal” (116). Es decir, que las vanguardias, según mi interpretación de lo anotado por Echeverría, alumbrarían uno de los polos del acto mimético, a saber, el de la invención y el cuestionamiento del modelo. El punto más importante de esta reflexión de Echeverría, que revelaría por el momento la cercanía de su posición con la desarrollada por Benjamin en “Melancolía de izquierda”, es que la complejización del concepto de mimesis del arte de vanguardia, su alejamiento de una representación directa del mundo y sus objetos, supondría la no complicidad con los poderes establecidos y una posición abiertamente crítica de la modernidad capitalista.

De la posición de Benjamin y, sobre todo, de Echeverría, se desprende que dentro del proyecto civilizatorio del capitalismo, al artista le correspondería entregar a la sociedad imágenes de la vida, del mundo y sus objetos, en las que éstos se encuentren retratados o imitados lo más fielmente posible, con el fin de que así, al ser percibidos sensorialmente, reconocidos en su representación, provoquen en quienes aprecian tales imágenes el placer de apropiarse de lo que ellas representan. La obra de arte solicitada por la sociedad moderna capitalista debería completar la apropiación pragmática de la realidad —la naturaleza y el mundo social, sea real o imaginario— que el "nuevo" ser humano lleva a

cabo a través de la industria maquinizada y el peculiar conocimiento técnico-científico que la acompaña.

En relación con esta problemática, Echeverría señala más adelante en su texto que los artistas de vanguardia se rebelarían “contra la convicción moderna capitalista de que el goce estético tiene su dimensión más adecuada en el orden esencial de la apropiación cognoscitiva del mundo”; él anota que la actitud vanguardista sería “profundamente anti-cognoscitista” (Echeverría 2010, 119).

Si bien la concepción de Echeverría sobre el arte se revela en cierta medida heredera de la posición bejaminiana de valoración positiva de las vanguardias en cuanto posibilidad crítica, el filósofo ecuatoriano se distancia en parte de dicha posición y señala igualmente que “la actitud rebelde al mandato que subordina lo estético a lo cognoscitivo no es extraña a todo lo largo de la historia del arte en la época moderna; lo que sucede es que, de ser excepcional y no deliberada en los siglos anteriores, pasa a generalizarse y a volverse militante y programática a finales del siglo XIX” (120).

Este sería para Echeverría el antecedente de un arte de vanguardia que se reubicaría “dentro del conjunto de la existencia humana: de tener el arte su matriz en el comportamiento social de la producción pragmática debe pasar a tenerla en otro de un orden completamente diferente, el comportamiento del dispendio festivo” (120); el arte cambiaría en este sentido de residencia, abandonaría la academia y se adscribiría a la bohemia.

Se trataría así de un arte que no rechazaría el concepto fundamental de la representación, el de mimesis, sino que lo restituiría como “mimesis festiva”: “[e]l “no” a la representación pragmática que este “alter-moderno” –más que “moderno”- pone en práctica, se acompaña

de un “sí” a la mimesis festiva, trae consigo el proyecto de un re-centramiento de la esencia del arte en torno a la que fuera su matriz arcaica, pre-moderna: la fiesta” (121).

En este punto cabe preguntarse por las implicaciones de este concepto de arte, pues ¿no se revela en esta concepción de Echeverría un alejamiento en cierto sentido del pensamiento de Benjamin de las posibilidades críticas del arte moderno de vanguardia? ¿No se descubre una cercanía con un pensamiento del exceso arcaico como el desarrollado por la sociología francesa, a la que el propio Echeverría hace referencia en su texto?

Por otro lado, ¿no es acaso esta concepción de existencia festiva y de arte el fundamento de su crítica del Barroco –y quizá del Neobarroco -, entre la melancolía y el exceso? De ser así, tampoco el arte de vanguardia representaría para el filósofo ecuatoriano en sí mismo la posibilidad de un pensamiento crítico como el surrealismo representaba para Benjamin. Lo cual tendría que ver con el hecho de que la reflexión de Echeverría sobre el arte se sitúa en un momento histórico radicalmente distinto del filósofo judío alemán.

En todo caso, la concepción de Echeverría tanto del arte como del ethos barroco, que es un concepto fundamental de su pensamiento, parece construirse efectivamente sobre la base de “[e]l reconocimiento de la importancia esencial de la existencia festiva” (Echeverría 2010, 121)¹ realizada por la sociología francesa: Durkheim, Caillois, Bataille, etcétera.

Y es que la existencia festiva consistiría, según Echeverría, en un simulacro: en su "mundo aparte", de trance o traslado, sobre un escenario ceremonial construido ex profeso, hace "como si": juega a que gracias a ella, a su desrealización teatral de lo real, a su puesta en

¹ Esto lo anota Echeverría en una nota al pie en la página anotada.

escena de un mundo imaginario, aconteciera por un momento un vaivén de destrucción y reconstrucción de la consistencia cualitativa concreta de la vida y su cosmos” (Echeverría 2010, 122).

Resulta evidente efectivamente la cercanía de esta definición de existencia festiva, que le sirve de base a Echeverría en su concepción de arte, con la definición del ethos barroco. El filósofo ecuatoriano se refiere a esta relación en *La modernidad de lo barroco*, al anotar que “[l]a idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la “aprobación” de la vida aun dentro de la muerte, puede ser trasladada, sin exceso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición del *ethos* barroco” (Echeverría 2000, 91).

En la siguiente definición del ethos barroco queda muy clara su cercanía con la reflexión sobre la existencia festiva, formulada por la sociología francesa, que le sirve de base de su concepción de arte anticognoscitivo, como habíamos visto más arriba:

No mucho más absurda que las otras, la estrategia barroca para vivir la inmediatez capitalista del mundo implica un elegir el tercero que no puede ser: consiste en vivir la contradicción bajo el modo de trascenderla y desrealizarla, llevándola a un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a tenerla ya perdida. El calificativo “barroco” puede justificarse en razón de la semejanza que hay entre su modo de tratar la naturalidad capitalista del mundo y la manera en que la estética barroca descubre el objeto artístico que puede haber en la cosa representada: la de una puesta en escena (Echeverría 2000, 171).

Entonces, se puede agregar, que si por un lado se descubre en la definición general del ethos barroco de Echeverría una cercanía con la concepción de Benjamin del Barroco desplegada en *El origen del drama barroco alemán*, por otro lado, resulta evidente, al

analizar su concepción de arte, la importancia que tiene la idea de “existencia festiva” en toda su propuesta.

En este sentido, es posible pensar que, de la misma manera que el ethos barroco no representaría en sí mismo la posibilidad de emergencia de un discurso crítico de la modernidad capitalista, tampoco el arte significaría para Echeverría la posibilidad de construcción de un discurso crítico de dicha modernidad. Esto, que se revela en el distanciamiento de la propuesta bejaminiana de valoración positiva de las vanguardias y de la relación entre arte y técnica, y en la cercanía, por el contrario, del pensamiento de la sociología francesa, obedece ciertamente al lugar y el tiempo históricos de enunciación de Bolívar Echeverría y a una concepción particular del sistema de las artes dentro de su definición de cultura.

Efectivamente, no se debe olvidar que el concepto de arte desarrollado por Echeverría no puede ser entendido al margen de su reflexión sobre el concepto de cultura. En su texto *Definición de la cultura*, Echeverría al reflexionar acerca de las “oportunidades que tiene la cultura de llevar a cabo su actividad, la reproducción de la identidad comunitaria concreta constituida como autocrítica”, “acerca de las figuras que adopta la posibilidad de la “existencia en ruptura”” (Echeverría 2001, 175), menciona al juego, la fiesta y el arte.

El juego, la fiesta y el arte, si bien presentarían un esquema similar, se relacionarían de una forma particular con la dimensión extraordinaria de la existencia humana. Para Echeverría, en el juego se invertirían, por un instante, los papeles que desempeñan el azar y la necesidad, es decir, que a través del juego se tendría “la convicción fugaz de que el azar y la necesidad pueden ser, en un momento dado, intercambiables” (176).

Por otro lado, la experiencia de lo pleno, de lo extraordinario, el ser humano no lo podría alcanzar en el terreno de la rutina, “de la vida práctica productiva/consuntiva y procreadora, en el momento de la mera efectuación, sino en el momento de la ruptura y especialmente en el de la ruptura festiva o de reactualización de lo extraordinario como “sagrado”” (178).

Echeverría menciona en tercer lugar la experiencia del arte, la cual si bien se encontraría relacionada con la experiencia festiva de la ceremonia ritual, la ceremonia festivo-privada del erotismo o la ceremonia festivo-pública de la religiosidad, sería radicalmente distinta de éstas.

En la experiencia poética o estética, el ser humano intenta revivir aquella experiencia de plenitud que tuvo mediante el trance en su visita al escenario festivo, pero pretende hacerlo sin el recurso a ceremonias, ritos ni drogas: retrotrayéndola al escenario de la “conciencia objetiva”, normal, rutinaria. Intenta revivirla a través de dispositivos especiales que se concentran en el oficio del artista, destinados a alcanzar una reproducción o mimetización de la perfección del objeto festivo (Echeverría 2001, 180).

Así, llama la atención nuevamente la persistencia de la idea de mimesis de la experiencia festiva en la concepción de arte, como también lo habíamos visto más arriba en su texto “De la academia a la bohemia”.

¿Qué se revela detrás de esta recurrencia de Echeverría al concepto de mimesis y su relación con esta dimensión sagrada de la existencia? ¿Qué tiene que ver esto con su recuperación, por un lado, del pensamiento de la sociología francesa y, por otro lado, del pensamiento de Benjamin? En este sentido, cabe decir que es posible descubrir la influencia de estas dos vertientes de pensamiento, la escuela alemana y la francesa, en el pensamiento de Echeverría. Él recupera finalmente ambas propuestas por su potencial crítico de la Modernidad capitalista.

Como vemos entonces, Echeverría reflexiona sobre el sistema de las artes dentro una comprensión global del hecho cultural. Dentro de este marco de reflexión, dialoga con las propuestas de la sociología francesa y su recuperación del sustrato arcaico de la Modernidad, adscribe al proyecto benjaminiano de salvación de las facultades del ser humano arruinadas por el proyecto capitalista-positivista y su razón instrumental. De esta manera, recupera el concepto complejo y ambiguo de mimesis, con el objetivo de reflexionar acerca de una concepción distinta de autonomía del arte y el potencial crítico de este discurso dentro del sistema cultural.

Benjamin, en sus textos de 1933, “Sobre la facultad mimética” (“Über das mimetische Vermögen”) y “Doctrina de lo semejante” (“Lehre vom Ähnlichen”), reflexiona igualmente sobre el concepto de mimesis, que estaría relacionado con un tipo de pensamiento arcaico y que debería ser recuperado como proyecto político inconcluso de oposición a la Modernidad de corte positivista y su razón instrumental.

Para el filósofo judío-alemán la facultad mimética se encontraría de forma latente en la Modernidad y la escritura sería un archivo de las semejanzas y la facultad mimética del ser humano. Para Benjamin, la capacidad de producir semejanzas y percibir semejanzas sería posible en la actualidad, por ejemplo, en el juego del niño o en la actividad de lectura. Precisamente, su texto *Infancia en Berlín hacia el milnovecientos (Berliner Kindheit um 1900)* que es de la misma época de sus textos sobre la mimesis, busca rescatar la figura del niño, de su niñez en Berlín, como productor de semejanzas y a través de esta figura recuperar la imagen de una ciudad amenazada por el avance del nacionalsocialismo.

Como hemos visto, en la concepción de arte que maneja Echeverría resuena la reflexión de Benjamin sobre la mimesis y sobre esta dimensión arcaica de la vida moderna que se encontraría de forma latente en la vida cultural y que pretendería ser negada por un hiperracionalismo que desembocó en los proyectos fascistas europeos.

En todo caso, para entender la reflexión de Echeverría sobre el concepto de mimesis de la experiencia festiva, es preciso recordar que en su texto *Definición de cultura* él concibe las artes como un sistema que tiene que ver con el trabajo de simbolización² de la realidad: “Podríamos decir que hay en verdad tres ejes o perspectivas elementales de simbolización en los que se despliega el drama escénico virtual y espontáneo que intenta mimetizar a la ceremonia ritual, tres ejes de simbolización que “ajenizan” o “des-realizan” a la realidad cotidiana reconstituyéndola como imaginaria” (Echeverría 2001, 182).

Según Echeverría, habría tres tipos de simbolizaciones: la espacial realizada por las artes plásticas, la temporal realizada por las artes musicales y la lingüística realizada por las artes de la palabra como la poesía o el drama.

Cada una de las artes reclamaría “la capacidad de reconstruir por sí sola, desde la perspectiva que le es propia, la totalidad de lo que acontece en la ceremonia festiva” (183).

² “De todos los fenómenos que revelan la transnaturalización o semiotización del proceso comunicativo, el más característico, el que muestra de manera más contundente la diferencia ontológica entre el ser humano y el ser animal parece estar en la posibilidad que ella abre de que el comportamiento de cualquiera de los “ejemplares” que conforman la comunidad humana replique el comportamiento global de ésta como sujeto humano” (Echeverría 2010, 134). En el proceso de simbolización del ser humano se trataría igualmente de un salto desde la vida animal; en la representación habría huellas de ese drama singular, de esa escena originaria de cada cultura. El proceso de transnaturalización, deformación de lo natural en la cultura, se correspondería con el de simbolización en el arte (Echeverría 2010).

¿Lo que propone entonces Echeverría es que en el arte sería posible la mimesis de la ceremonia festiva, que sólo así habría la posibilidad de suscitar lo extraordinario, de romper con la rutina de la vida cotidiana y el tiempo del progreso? ¿Constituiría para el filósofo ecuatoriano el arte una posibilidad real de discurso crítico y sería a través del concepto de mimesis que esto se pondría de manifiesto? Cito a Echeverría para abordar estas preguntas:

El arte no puede hacer un doble efectivo de la ceremonia festiva. La mimesis es en principio imposible; la construcción de un drama escénico capaz de sustituir a la ceremonia ritual, de ponerse en su lugar y repetir la experiencia de la fiesta como trance o traslado a lo imaginario, es imposible. Lo que en cambio sí es posible es reconstruirla como una “realidad” puramente virtual, dar por supuesta una versión artística de la ceremonia festiva, la existencia de un drama escénico sintetizador en referencia al cual cada una de las artes asumiría, “monádicamente”, como una parte del mismo pero también como todo él (Echeverría 2001, 187).

Echeverría otorgaría así autonomía a las artes mediante la idea de “fracaso” de la mimesis, o más bien, rescataría una idea que está implícita en el propio concepto de mimesis, de la manera como lo trabaja Benjamin y que Echeverría cita en el texto “De la academia a la bohemia y más allá”, que vimos más arriba.

Allí Echeverría recuperaba la idea benjaminiana que “[e]l que imita hace que una cosa se vuelva presente. Pero se puede decir también que juega a ser esa cosa, tocando con ello la polaridad que se encuentra en el fondo de la mimesis”. Así, el juego de la mimesis, que en Benjamin tiene que ver con el juego infantil³ y la actividad de la lectura, como anotaba más arriba, se descubriría como una actividad cercana a la de la traducción⁴. Y si en Benjamin la

³ Benjamin, en “Doctrina de lo semejante”, anota que “[l]os juegos infantiles están llenos, en efecto, de comportamientos miméticos, y su ámbito no se limita en absoluto a lo que una persona imita de otra. Y es que el niño no juega solamente a ser un maestro o un vendedor, sino también a ser un ferrocarril o un molino de viento” (Benjamin 2007, 208).

⁴ Benjamin afirma efectivamente en “La tarea del traductor” que “ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original. Porque en su supervivencia –que no debería llamarse

tarea de traducción como intento de imitar el texto original, el modelo, fracasa (lo que se anuncia con la palabra “Aufgabe” que en alemán tiene que ver tanto con tarea como con renuncia, cese, abandono), también en la concepción de Echeverría, la mimesis de la ceremonia festiva en la artes debes ser entendida como tarea de traducción y como renuncia de sus pretensiones de imitación del modelo.

Efectivamente, cada una de las artes estaría obligada, según Echeverría, a traducir a su código el conjunto de la experiencia ritual, pues el arte no podría “hacer un doble efectivo de la ceremonia festiva. La mimesis es en principio imposible; la construcción de un drama escénico capaz de sustituir a la ceremonia ritual, de ponerse en su lugar y repetir la experiencia de la fiesta como trance o traslado a lo imaginario, es imposible” (Echeverría 2001, 187). Las artes en este sentido no sustituirían, sino que reconstruirían la experiencia de la fiesta como una “realidad” virtual.

Entonces, el filósofo ecuatoriano agrega que “[c]ada una de las artes está obligada, así, a “deformar” la figura perfecta de lo que debería ser una traducción completa, como drama escénico global, de la ceremonia festiva” (187).

Como vemos entonces, Echeverría reflexiona sobre el sistema de las artes dentro una comprensión global del hecho cultural. Dentro de este marco de reflexión, dialoga con las propuestas de la sociología francesa y su recuperación del sustrato arcaico de la Modernidad, adscribe al proyecto benjaminiano de salvación de las facultades del ser humano arruinadas por el proyecto capitalista-positivista y su razón instrumental. De esta

así de no significar la evolución y la renovación por que pasan todas las cosas vivas- el original se modifica. Las formas de expresión ya establecidas están igualmente sometidas a un proceso de maduración” (Benjamin 1998, 132).

manera, recupera el concepto complejo y ambiguo de mimesis, con el objetivo de reflexionar acerca de una concepción distinta de autonomía del arte y el potencial crítico de este discurso dentro del sistema cultural.

Bibliografía

- Walter Benjamin. “Doctrina de lo semejante”. En *Obras, libro II/vol.1*, Madrid: Abada Editores, 2007.
- “Sobre la capacidad mimética”. En *Obras, libro II/vol.1*, Madrid: Abada Editores, 2007.
- El origen del Trauerspiel alemán*. En *Obras: libro I/vol.1*, Madrid: Abada Editores, 2006.
- “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”. En *Aufsätze, Essays, Vorträge. Gesammelte Schriften. Band II.1*: Frankfurt, 1977.
- “Para una crítica de la violencia y otros ensayos”. En *Illuminaciones IV*: Madrid, Taurus, 1998.
- “Die Aufgabe des Übersetzers”. En *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977.
- “Melancolía de izquierdas”, http://www.academia.edu/7642464/Walter_Benjamin_1931_Melanco1%C3%ADa_de_izquierdas.
- Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Ediciones Era, 2000.
- , *Vuelta de siglo*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008.

, *Definición de la cultura*. México D.F.: Editorial Itaca, Fondo de Cultura Económica, 2010.

, *Modernidad y blanquitud*. México D.F.: Ediciones Era, 2010.

, *Las ilusiones de la modernidad*. Quito: Tramasocial, 2001.

, *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Bogotá D.C.: Ediciones desde abajo, 2010.