



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

APROXIMACIONES AL ARTE Y LA ESTÉTICA EN BOLÍVAR ECHEVERRÍA

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
LIC. ALEJANDRA GARCÍA CRUZ

TUTORA PRINCIPAL
DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES
DR. GERARDO DE LA FUENTE LORA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DR. MARIO EDMUNDO CHÁVEZ TORTOLERO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO, 2020.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar al Programa de Posgrado en Historia del Arte, que me dio la oportunidad de continuar mis estudios en un área del conocimiento que es de excelencia dentro nuestra máxima casa de estudios, la UNAM.

De manera muy especial agradezco a la dra. Helena Chávez Mac Gregor por su acompañamiento a lo largo de este proceso, por sus palabras, sus clases, por su infinita paciencia y por haber aceptado este proyecto. Asimismo, al dr. Gerardo de la Fuente por creer en mí y apoyarme en este nuevo paso. Al dr. Mario Chávez Tortolero por sus atinados comentarios, consejos y por su amistad.

De igual manera, estoy agradecida con todo el personal de la Coordinación del Posgrado de Historia del Arte que me brindó su apoyo y un acompañamiento total cada día, en mi paso por el posgrado. En especial a la lic. Gabriela Sotelo, quien muy amablemente realiza su labor, a Héctor Ferrer y al dr. Erik Velásquez García.

Quisiera mencionar a mi amiga Nelly Segovia, quien me dio ánimos para continuar con mi proyecto de vida y me acompañó durante esta etapa de sueños. Gracias, yo también creo en ti.

Agradezco infinitamente a Gloria, mi madre, quien a pesar del tiempo sigue apoyando, sigue creyendo y dándome su amor. Gracias mamá, te amo.

A David Retana quien durante este año me ha incentivado y apoyado pacientemente para que logre éste y todos los proyectos que me hagan crecer; por su acompañamiento día a día. Gracias.

Finalmente agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por brindarme el apoyo para la realización de esta investigación.

Dedicado a todas las mujeres.

A todas las mujeres de mi vida.

A las que ya no están.

A las que han desaparecido a manos de la misoginia.

A las que están en pie de guerra.

Dedicado a ellas, a nosotras, porque somos fuertes y no estamos solas.

Para Gloria

y David



Los Caifanes, dir. Juan Ibañez, (1967).

ÍNDICE

Introducción	5
Modernidad y cultura	11
I. <i>La técnica</i>	11
II. <i>Los fines de la modernidad</i>	13
III. <i>Desentrañando la cultura</i>	16
i. <i>Reproducción social como base de la cultura</i>	18
Ruptura, arte y experiencia estética	25
IV. <i>Identidad y ruptura</i>	25
V. <i>Comportamiento en ruptura: el juego, la fiesta y el arte</i>	27
VI. <i>La experiencia estética en torno al arte de vanguardia</i>	30
¿Libertad y revolución?	33
VI. <i>La libertad en Bolívar Echeverría</i>	33
VII. <i>Resistencia y estetización barroca</i>	39
Conclusiones	44
Bibliografía	47

Introducción

Hace poco más de dos siglos Alexander Baumgarten acuñó por primera vez el término que corresponde al estudio de lo sensible, y el cual define así: *estética* “(teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del pensar bellamente, arte del análogo de la razón) es la ciencia del conocimiento sensitivo”.¹ Hoy en día, sin embargo, esta definición que originalmente se enfocaba al estudio de lo bello se utiliza en un terreno más amplio, que poco o nada tiene que ver con el concepto de belleza de aquel tiempo. Como rama de la filosofía, la estética se ha mantenido en continua evolución, pasando de centrarse en la percepción sensible de “lo bello”, como objeto de estudio, a analizar las formas de interacción sensible entre los objetos artísticos y el sujeto que los experimenta.² Esto, con el tiempo, la ha llevado a realizar un análisis que va más allá de lo ornamental de los objetos, orientado a un público más numeroso y amplio, y que está consciente de los alcances que tiene la receptividad sensorial del sujeto con relación a las formas de expresión artísticas en los medios que ésta se produce, es decir, en la sociedad. Por lo que su campo de estudio cada día es más extenso.

A su vez, debemos hacer notar que el crecimiento de esta disciplina se ha mantenido a la par del desarrollo del arte –por lo tanto, del progreso de la técnica–, la filosofía y, el

¹ Alexander G. Baumgarten, *Estética breve*, trad. Ricardo Ibarlucía (Buenos Aires: CIF Excursus, 2013), 30.

² Llegar al punto de la historia en el que es posible hacer un estudio sobre lo que percibimos, no se habría logrado sin tener claro que existe un sujeto y un objeto que están siempre en relación de conocimiento. En términos estrictos, para la estética es necesaria esta relación, sin embargo, el tema de lo sensible puede remitirse a la época de la filosofía griega con Platón y Aristóteles respectivamente. *Vid.* Libros III y X de *República*; y *Poética*. En la actualidad se discute cuál es el objeto de estudio para esta disciplina ya que han surgido divergencias a lo largo de los años. *Cf.* Juan Plazaola, “La estética como problema”, en *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, 4ta ed. (Bilbao: Universidad de Deusto, 2007), 269-282. *Vid.* René Descartes, *Discurso del método*.

entorno social y cultural en que se desenvuelve. Por una parte, se ha enfrentado a una serie de cambios conjuntos al pensamiento filosófico, que la han hecho incursionar en distintas corrientes de estudio –positivismo, psicoanálisis, sociología, marxismo, fenomenología, semiótica, entre otras–, desde las que ha aportado diversas formas de reflexión en torno a la interacción sensible entre el sujeto y el objeto artístico.³ Por otro lado, el desarrollo estético se debe también a la necesidad de explorar las nuevas cuestiones del arte, sobre todo, después del siglo XIX con el nacimiento de las vanguardias, donde el progreso de la tecnología y la diversificación en las manifestaciones artísticas han crecido de manera exponencial. La estética ha sabido mantener el paso del arte y ha podido confrontar, como buena descendiente de la filosofía, los dilemas sobre su práctica.⁴

Asimismo esta disciplina es una práctica vigente, contemporánea, que se mantiene en continua actividad. En México –sino es que en toda Latinoamérica– ha tenido un auge un tanto tardío,⁵ sin embargo, hoy más que nunca podemos encontrar reflexiones estéticas en el punto donde convergen el pensamiento filosófico y el arte. Una de las figuras más notables en este ámbito es quizá la de Adolfo Sánchez Vázquez, en quien encontramos varias

³ La estética ha resultado ser muy versátil, se ha adaptado a cambios en el arte, las ciencias, el avance tecnológico y la sociedad. En su caso han sido múltiples las doctrinas que han influenciado esta disciplina desde el siglo pasado, algunas de bagaje social, político y otras, más científicas, pero todas buscando tener una postura gnoseológica respecto al arte. *Vid. ibid.*

⁴ “La estética es para el arte lo que la ornitología para los pájaros” es una frase, que al igual que Arthur Danto, podemos traer a colación, en el sentido en que ésta resume un conflicto surgido desde el ambiente artístico, y que responde a la queja de que la estética no se dedica propiamente a estudiar o a intentar comprender el arte *per se*, ni tampoco al artista, sino a la relación o la experiencia que existe entre la obra –el objeto– y lo que percibe a partir de ella el espectador o sujeto. Tal situación le ha traído a esta disciplina roces con los artistas, los críticos e incluso con los historiadores del arte, porque –como bien señala la frase de Danto– la estética teoriza sobre el arte sin trabajar directamente dentro de su campo. Sin embargo, para los fines de estudio que persigue la estética, no tendría por qué hacerlo, ya que ésta, como rama de la filosofía, estudia un espectro más amplio, que va desde lo práctico hasta lo metafísico, y más allá de lo que representan los objetos para el artista, es decir, la percepción sensible en diferentes entornos y desde distintas posiciones. *Cf. Arthur C. Danto, “Introducción. La estética de las cajas brillo”, en El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, trad. Carles Roche (Barcelona: Paidós, 2005), 35-51.

⁵ Esta situación ha pasado en otros ámbitos de la cultura y el conocimiento, donde el dogma académico y las cuestiones sociales han impedido que varias disciplinas se separen del pensamiento de origen y se extiendan a espacios alejados del “eurocentro” o de América del norte. Las humanidades no están exentas.

reflexiones estéticas de corte marxista,⁶ aunque, cada vez son más los filósofos que, si bien no cuentan con un estudio sólido y formal en torno a la teoría estética, sí han incursionado en ella con una producción importante.⁷ Este es el caso de Bolívar Echeverría, quien principalmente dedicó su vida al estudio del pensamiento crítico de la Escuela de Fráncfort, del existencialismo, la economía marxista (*El capital* de Marx), la cultura y la modernidad, entre otros temas.⁸ Sin embargo, a pesar de su excelente instrucción y basta obra, careció de un estudio formal del arte y la estética –algo que le ha sido bastante criticado, en tanto que se esperaría, por parte de estudiosos y lectores, que su legado hubiese sido más completo.⁹

⁶ Vid. algunos de sus escritos sobre estética: *Las ideas estéticas de Marx, De la estética de la recepción a una estética de la participación, Invitación a la estética*, entre otras.

⁷ En la primera década del siglo XXI, María Rosa Palazón realizó una compilación sobre los personajes más destacados en el ámbito de la estética mexicana del siglo anterior. Vid. María Rosa Palazón Mayoral, comp., *Antología de la estética en México* (México: UNAM: 2006).

⁸ Es preciso enfatizar que en sus inicios Echeverría se vio atraído principalmente por la filosofía de Jean-Paul Sartre y Martin Heidegger, de ahí que sus deseos por estudiar con éste último lo llevaran a viajar a la, por entonces, antigua Alemania, en donde, pese a su empeño y no lograr su cometido, resultó un viaje fructífero para el filósofo. Además de comenzar sus estudios en Berlín, Echeverría vivió a inicios de los años sesentas la experiencia de la división de Alemania, en federal y democrática, por medio del muro. Este evento marcó de manera fortuita pero contundente las influencias que construirían los cimientos y el camino de su pensamiento filosófico. Tras levantarse el muro, Echeverría se encontró en la Universidad Libre de Berlín (FU) con estudiantes y académicos que provenían de la zona soviética alemana, y quienes traían consigo ideas de corte socialista; en este ambiente de revuelo político y social alemán, es que Echeverría se vio influenciado por un creciente pensamiento crítico que no sólo se manifestaba en la FU, sino también en un cambio cultural paulatino en el hemisferio norte occidental. En este contexto es notable su inclinación, en la década de los sesentas, por autores de la Escuela de Fráncfort, como Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse y sobre todo, Walter Benjamin, mismos de los que se asió, y le sirvieron de guía para enfocarse en el marxismo y la crítica al entorno en que vivía su generación, la de los movimientos del “68”. En este sentido, todos los textos de Benjamin fueron muy bien trabajados por Echeverría, no obstante, las *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1940), *El origen del drama barroco alemán* (1925) y, sobre todo, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), son los que notoriamente sobresalen en su pensamiento crítico-artístico. Vid. Andrés Barreda, “En torno a las raíces del pensamiento crítico de Bolívar Echeverría,” en *Antología: Bolívar Echeverría. Crítica de la modernidad capitalista*, ed. y coord. Gonzalo Gosalvez (La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia / Oxfam, 2011), 19-64.

⁹ En referencia a la obra de Bolívar Echeverría, Carlos Oliva señala lo siguiente: “Es una obra que se resiste a ser tratada como tal, a ser colocada dentro de las coordenadas del museo académico; al contrario, es una obra que demanda, por su misma estructura, el uso revolucionario y crítico de la misma. [Echeverría] no potencia, sino sólo bajo ciertas, digamos, “estrategias barrocas”, la discusión con su obra y con su teoría. Uno de los principales problemas de esta actitud es que su teoría está yuxtapuesta al momento en que se publica y no podemos deducir, al referirnos a su trabajo publicado, cuál es la línea de formación de su pensamiento. Pese a los esfuerzos, cada vez mayores, por armar y aportar datos a su biografía intelectual, hay huecos fundamentales.” Cf. Carlos Oliva Mendoza, *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría* (México: UNAM / DGAPA / FFyL / Ítaca, 2013), 107-108.

No obstante, varios son los registros que se adscriben al terreno del arte en sus obras, un ejemplo de ello es su ensayo *Imágenes de blanquitud*, en el que muestra la repercusión de la modernidad capitalista, las ideologías políticas y el racismo a través de las imágenes;¹⁰ a su vez, cuenta con otros escritos en los que reflexiona sobre las nuevas posturas del arte en la sociedad capitalista, centrados e influenciados principalmente por autores como Walter Benjamin. Sin embargo, la cuestión que nos interesa no se basa precisamente en estos textos, más bien, son otros donde el filósofo no versa directamente sobre el arte. Pero entonces, ¿qué relación tendría Echeverría con la estética?

Bien, comencemos por señalar que la filosofía de Echeverría parte siempre desde su presente, desde la posición que le toca vivir –un latinoamericano del siglo XX en el mundo–, de ahí que haya podido unir espacios culturales muy disímiles, por medio de una sola estructura, es decir, a través del sistema económico actual, el capitalismo. Su trabajo se concentra principalmente en el estudio del capital, visto desde una base marxista, y podríamos especular que su interés en este punto es porque se dio cuenta de que cualquier aspecto de la vida sobre el que quisiera reflexionar llevaría consigo, directa o indirectamente, un lado económico. De este modo es imposible no darle la razón en nuestro tiempo, incluso en el lugar más recóndito, nadie ni nada está exento de pertenecer o ser afectado –unos más que otros– por la economía del capital y la modernidad.

Desde Alemania o América Latina, Echeverría comprendió esto y fue consciente de cómo han sido trastocados ambos espacios; la combinación de su formación y su condición latinoamericana le dieron la capacidad de ver con amplitud que en gran parte del globo se

¹⁰ Cf. Bolívar Echeverría, “Imágenes de blanquitud”, en *Modernidad y blanquitud*. (Era: México, 2010), 57-86.

viven problemas relacionados con una misma dupla: el capitalismo y la modernidad, aunque en cada lugar se les haga frente de forma distinta.

Dicho lo anterior, debemos pensar al filósofo desde esa posición y sus bases teóricas, mencionadas anteriormente. El acercamiento que tiene Echeverría con la estética se da en función de su interés por los temas sociales, políticos, y en específico por la cultura, ya que es justamente desde esta última donde el filósofo tiene un encuentro con el arte en su calidad de comportamiento disruptivo de la cotidianidad, junto con otros dos elementos: el juego y la fiesta.

Como actividad humana y cultural, el arte juega un papel importante en la sociedad en que se desarrolla,¹¹ hoy en día es inevitable vincularla a la libertad creativa y al trabajo —en tanto que actividad económica capitalista—, la producción y su resultado; el arte se mantiene presente tanto en su esencia metafísica como en la material, con su lado contestatario, político, y hasta el ornamental. En este mismo sentido, Echeverría descubre la experiencia estética entre el sujeto y el arte como una forma de recreación del origen primitivo y natural del hombre; en el momento en que se presenta la experiencia estética, este obtiene cierta identidad y libertad. No obstante, la mimesis que ofrece el arte no se da de una manera tan sencilla, puesto que requiere de trabajo por parte del ser humano y de un intercambio sistemático entre todos los eslabones de la sociedad para obtener dicho resultado. A esto se

¹¹ El arte en las sociedades cumple distintas funciones, desde ideológica hasta educativa y gnoseológica, por lo que se vincula de distintas maneras con la realidad. Al respecto Adolfo Sánchez Vázquez comenta lo siguiente: “el arte sólo puede mantener esas diversas relaciones o cumplir distintas funciones, de acuerdo con las necesidades de los hombres en cada época y en diferentes condiciones sociales, como actividad creadora: produciendo de un modo específico una nueva realidad, es decir, imprimiendo una forma adecuada a determinado material a fin de poder objetivar en él un contenido espiritual humano. Sin esta actividad transformadora peculiar —creadora—, no hay propiamente arte.” Cf. Adolfo Sánchez Vázquez, “Los problemas de la estética marxista,” en M. R. Palazón Mayoral, *op. cit.*, 65.

le suma que, a partir de la modernidad capitalista y el desarrollo de la técnica, los momentos en que el sujeto pueda tener la posibilidad de un momento disruptivo son escasos.

Echeverría, sin embargo, muestra no sólo cuáles son los momentos de irrupción de la cotidianidad humana en la modernidad, sino que presenta las formas en que los individuos viven esas experiencias en el mundo real, al grado de llevar a cabo una estetización de la vida. Para ello, el filósofo nos presenta su teoría del “cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista”,¹² misma que se basa en una analogía entre cuatro diferentes comportamientos humanos y sus correspondientes corrientes artísticas,¹³ dentro de un momento particular en la historia, en este caso de la modernidad que vuelca su economía en el capitalismo. En tal relación, uno de los comportamientos análogos, en este caso, el *ethos* barroco, es la mejor muestra de cómo una sociedad puede, incluso a través de los impedimentos impuestos por la modernidad, hacerle frente a esta, e incluso estetizar el mundo de la vida.

En resumen, comenzaremos por comprender qué es lo que entiende Echeverría por técnica, ya que su desarrollo dio paso a la modernidad y, de cierta manera, emancipó al ser humano de la naturaleza; después analizaremos el desarrollo de la modernidad y puntualizaremos su finalidad. Posteriormente nos detendremos a analizar la definición de cultura de Bolívar Echeverría y de ahí partiremos a explicar de qué manera se mantiene el flujo de la sociedad en pos del trabajo y la obtención de un beneficio para el ser humano, que a final de cuentas tendrá como resultado el comportamiento disruptivo. A partir de ahí mostraremos qué son el juego, la fiesta y el arte, para dar paso a la experiencia estética. Por último haremos énfasis en la identidad humana y la cuestión del *ethos* barroco como forma de estetización.

¹² Vid. B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, (México: Era, 2000).

¹³ Este tema lo abordaremos más adelante de una manera más amplia en el capítulo II.

Modernidad y cultura

Podemos distinguir al hombre de los animales por la conciencia, por la religión o por lo que se quiera. Pero el hombre mismo se diferencia de los animales a partir del momento en que comienza a producir sus medios de vida...

K. Marx y F. Engels

La técnica

Bolívar Echeverría parte de la idea de que la modernidad comienza a partir del siglo X con una “revolución tecnológica”, en la que se gesta un rompimiento o separación en la percepción del ser humano y su interacción con lo otro, es decir, con la “naturaleza”; misma que ya no sería más un enemigo a vencer, al cual tener que dominar para subsistir, ni tampoco el espejo en el que se autoproyectaría el “Hombre como sujeto puro” –así lo llama nuestro autor. La naturaleza se convertiría entonces en un colaborador, un instrumento, que aunque no deja de ser parte de lo “otro”, sería así, un enemigo con el que se ha aprendido a convivir en pos del beneficio propio. Situación que crecería de manera escalonada y profunda, afectando en mayor grado con el paso de los años a toda la cultura, en términos generales.

Dicha revolución consistió en un cambio muy profundo en las necesidades humanas, que generó el paso de la edad eotécnica a la neotécnica –términos acuñados por Lewis Mumford y Patrick Geddes respectivamente–, y radicó fundamentalmente en que el producto del trabajo humano dejó de depender del azar frente a la naturaleza y, por el contrario, se

atuvo firmemente a la consciente decisión de crear herramientas enfocadas a nuevas técnicas de producción. En palabras de Echeverría la revolución tecnológica se trata de lo siguiente:

[Es] un giro radical que implica reubicar la clave de la productividad del trabajo humano, situarla en la capacidad de decidir sobre la introducción de nuevos medios de producción, de promover la transformación de la estructura técnica del aparataje instrumental. Con este giro, el secreto de la productividad del trabajo humano va a dejar de residir, como venía sucediendo en toda la era neolítica, en el descubrimiento fortuito o espontáneo de nuevos instrumentos copiados de la naturaleza y en el uso de los mismos, y va a comenzar a residir en la capacidad de emprender premeditadamente la invención de esos instrumentos nuevos y de las correspondientes nuevas técnicas de producción.¹⁴

Para el filósofo, esta revolución fue en sí misma un movimiento civilizatorio que marcó un cambio en los comportamientos humanos, puesto que estos solían correr con el flujo de la naturaleza y tuvieron que trasladarse a un nuevo ámbito en pro de la invención tecnológica, ya por encima de aquélla. Esta nueva condición humana es la que él entiende como modernidad, y el interés de Echeverría sobre esta concepción radica en poder pensarla como parte de la evolución creativa del hombre a favor de la instrumentación productiva.

La modernidad resulta así, una serie de comportamientos que acogen la neotécnica, su gestión y promoción en la vida diaria de la civilización occidental, no obstante, también es concebida por el entendimiento común como contrapuesta. Es decir, que no se mimetiza con la pauta evolutiva natural o por su condición original humana “tradicional”, sino que se distancia de ese punto y es visiblemente artificial: “Se trata además de un conjunto de comportamientos que estaría en proceso de sustituir esa constitución tradicional, después de ponerla en evidencia como obsoleta. [Un] conjunto de hechos [...] incompatibles con la configuración establecida del mundo de la vida y que se afirman como innovaciones

¹⁴ B. Echeverría, “Definición de la modernidad,” en *Modernidad y blanquitud*, op. cit., 22.

substanciales llamadas a satisfacer una necesidad de transformación surgida en el propio seno de ese mundo”¹⁵, señala Echeverría.

Los fines de la modernidad

Vista de esta forma, la modernidad se asemeja a un artificio incompatible con el manejo básico y natural de los recursos, que dentro de un punto de vista práctico, ha sido y sigue siendo esencial para muchos de los procesos de nuestra civilización, tal y como la conocemos, por lo que podría considerarse como “favorable” de acuerdo a los beneficios que aporta. Sin embargo, a consideración del filósofo, hay características dentro de esta forma de concepción de la vida que trajeron consecuencias imprevistas e incompatibles. Según él, existen tres rasgos propios de la modernidad, tales como la confianza plena en la técnica, la “secularización” de la política y el individualismo, que generan cierto conflicto interno en cada sujeto como individuo y como colectivo. En primer lugar, la ganancia de la confianza en la técnica produce a su vez un desprendimiento de la confianza en lo metafísico; podríamos decir que la razón protege su practicidad al evadir cualquier tipo de delirio, ensoñación o creencia, atendiendo solamente a las funciones profanas o no sagradas de la naturaleza y el mundo. Por otro lado, la secularización de la política nos indica que se han dejado de lado los fundamentos religiosos y sociales en la toma de decisiones de Estado, y ese poder ha recaído en la economía, quitándole así el rasgo “espiritual” y transformando a la política en una política económica. Por último, el individualismo, que a pesar de ser una

¹⁵ *Ibid.*, 13.

fuente de bienestar para cada persona, sobre todo en materia legislativa, ha sido también la anulación de la identidad colectiva, de la que naturalmente emerge el ser humano.¹⁶

Entonces la modernidad, de acuerdo a Echeverría, no se limita a mostrar los rasgos característicos del ser humano frente a los cambios que ésta conlleva, también expone particularmente una contraposición de valores entre lo moderno y lo tradicional, surgida a través de la evolución de la relación entre el hombre y la técnica. Este hecho marca, sin duda, que existe una profunda división entre lo profano y lo sagrado, pues alude a que el tránsito hacia lo moderno implica la “muerte del Dios numinoso” (posibilitador de la técnica mágica o neolítica) y del “Dios religioso” (protector de la comunidad política ancestral) que, según Echeverría, había estado ya en decadencia al menos hace dos mil años, debido a la creciente mercantificación de la vida.

En este caso, el filósofo latinoamericano habla de la “muerte de Dios”, concediendo la pérdida de un respaldo metafísico y sagrado desde muchos siglos atrás –siglo X–, en un estado humano aún muy elemental, pérdida que continuaría hasta nuestros días, en tanto que la confianza en la técnica reemplaza esa reconfortante creencia. No es novedoso dentro de la filosofía o la cultura en general pensar en la muerte o el declive de Dios, del espíritu, de la moral o los valores, etcétera, puesto que ha sido evidente el corte tan tajante que ha traído la modernidad, respecto a esa situación. Lo podemos ver perfectamente con Nietzsche al referirse a la muerte de la moral y los valores, al acelerado avance de la modernidad en la Ilustración, lo que él llama “la muerte de Dios”; más próxima a nosotros se encuentra también la teoría de la posmodernidad, cuyos autores sostienen que la modernidad ha fracasado en su

¹⁶ Vid. B. Echeverría, *Un concepto de modernidad*, en: http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/un_concepto_de_modernidad).

empresa de “progreso”, asumiendo que al hacer a un lado lo metafísico, todo esfuerzo racional y la apuesta ciega en la técnica no han dado los frutos esperados.¹⁷

Echeverría, por su parte, también conviene en el fracaso de la modernidad y le parece bastante evidente que nos encontramos en un estado de desencanto ante la promesa rota de la razón. Esta modernidad “es ‘un proyecto inacabado’, siempre incompleto; es como si algo en ella la incapacitara para ser lo que pretende ser: una alternativa civilizatoria ‘superior’ a la ancestral o tradicional.”¹⁸ Y es verdad que al día de hoy la técnica ha constituido, de menos, un nuevo orden civilizatorio, un avance significativo en la manipulación del entorno e incluso en la libertad creativa; sin embargo, aún persiste la necesidad humana por la protección o el sostén que lo sagrado le pueda ofrecer. No obstante, a Echeverría no le interesa discutir la existencia de un “espíritu” o “deidad”, que rijan la vida humana y que se contraponga a la modernidad. Más bien, el punto que pretende hacer notar es el de la añoranza del ser humano por su pérdida, la tensión entre una realidad liderada por la técnica y otra relegada, en tanto que metafísica; porque es justamente desde el discurso moderno donde la cultura constituye por sí misma esta tensión: una eterna lucha entre la realidad y una sustancia “espiritual” que, como su nombre lo indica, es inmaterial y brinda de identidad al hombre.¹⁹

De acuerdo a su reflexión sobre la modernidad, Echeverría parte de ella para analizar las maneras en las que se desenvuelve la misma humanidad. Podríamos agregar que, desde

¹⁷ El concepto de posmodernidad se da a partir de reparar en que la ciencia, la economía de consumo y el individualismo, entre otros, no han dado paso a un verdadero progreso, pues éste se ha estancado y no beneficia, sino sólo a una parte de la población. Esto ha creado desencanto y contribuido a la apatía en nuestro tiempo. Los relatos y las utopías que venían con la promesa del “progreso” se han terminado una a una, sin llegar a un final o a una resolución que brinde felicidad a todos. El sueño de la modernidad terminó, y por ello se dice que vivimos en un tiempo posmoderno. Vid. Jean-Francois Lyotard, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*; Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*; Francis Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*.

¹⁸ B. Echeverría, “Definición de la modernidad,” en *Modernidad y blanquitud*, 18.

¹⁹ Cf. B. Echeverría, *Definición de la cultura* (Ítaca / FCE: México, 2013), 26.

este punto, lo material alcanzaría una importancia imbatible, y que a la larga, la modernidad unida a la economía capitalista sería una dupla difícil de equiparar hasta nuestros días.

Desentrañando la cultura

Sólo desde la base de modernidad comprendida anteriormente es que resulta posible desentrañar el telón de fondo de la cultura en este tiempo, de acuerdo a nuestro autor. Comenzando por el término “cultura” podríamos decir que se designa a aquellas dinámicas que alimentan a la humanidad, que tienen una fuerte carga significativa a pesar de tener un significado inmaterial, pero que no se limitan a un lugar metafísico, porque guardan una relación directa con las estructuras sociales, políticas y económicas de los seres humanos. Todos y cada uno de los elementos de la cultura tienen una función indispensable en el desarrollo de la vida social para los diferentes grupos de individuos, y por más que, en la cotidianidad del mundo occidental, la modernidad siempre sugiera que toda actividad cultural llevada a cabo es un intento determinadamente fallido y profanatorio, la realidad es que esta “dimensión cultural de la vida” no es impráctica, es una condición para el surgimiento de las sociedades. El filósofo señala que dentro del discurso moderno la idea de cultura “se construye en torno a la convicción inamovible pero contradictoria de que hay una sustancia ‘espiritual’ vacía de contenidos o cualidades que, sin regir la vida humana o la plenitud abigarrada de sus determinaciones, es sin embargo la prueba distintiva de su ‘humanidad’.”²⁰ Pero ¿qué tanto de esto es verdad? y ¿cómo este significado afecta la convivencia entre lo humano y la naturaleza?

²⁰ *Idem.*

Para Echeverría la cultura “es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad.”²¹ Esto quiere decir que la cultura va más allá de referirnos a lo inmaterial, a lo metafísico o al “espíritu”, porque a su vez, ésta implica a toda la sociedad a la que apela, en tanto que se ejerce intercambio, comunicación, consumo y producción. Así, la cultura no se mantiene nunca estática, por el contrario, es el resultado del movimiento constante de la humanidad, y por tanto, cualquier actividad cultural es cambio y transformación.

Por último, Echeverría considera que la cultura no puede centrarse en la idealización de las acciones de los individuos como seres libres, en tanto que estas lo separan de la naturaleza, ni tampoco en la creencia de que pese al trabajo humano, la naturaleza estará siempre por encima de él; más bien, repara en que ambas posturas son importantes –sin llevarlas a la exageración–, en el desarrollo de la cultura.²² En este sentido, dentro de su análisis sobre la definición de la cultura, Echeverría es capaz de amalgamar estos dos factores en pos de un trabajo colectivo entre el individuo, su actuar libre, su sociedad, sus tradiciones y el conocimiento adquirido frente a la naturaleza, puesto que llevan a cabo en su conjunto movimiento y transformación, en concreto, una forma de reproducción social.

²¹ *Ibid.*, 163-164.

²² Echeverría explica que la definición de “cultura” ha estado sujeta a cambios muy marcados a través del tiempo por diversas corrientes de pensamiento. Señala que persisten dos planteamientos en la actualidad que llevan la batuta hasta nuestros días, específicamente el enfrentamiento entre el existencialismo y el estructuralismo, que tuvo lugar con Sartre y Lévi-Strauss, en torno a la definición de la cultura. Cf. “El problema actual en la definición de la cultura”, en *ibid.* 33-40.

i. Reproducción social como base de la cultura

De acuerdo al entendimiento sobre la cultura que consigue Echeverría, el filósofo vuelve una y otra vez al fenómeno de la reproducción social establecido por Marx, y que procederemos a explicar en breve. Bien, en primer lugar, hay un elemento básico que es el de la existencia social,²³ en ésta ocurre un proceso de intercambio entre el ser humano y la naturaleza, en el que el hombre se dedica a transformarla, construyendo así, entre ambos, un movimiento dialéctico. Este proceso no se realiza sólo una vez, se trata de un quehacer constante que le permite su reproducción, no sólo la física, sino la que le distingue de la demás naturaleza, la social o política. Por otra parte, el sujeto social, que es el ser humano, a diferencia de los animales, debe mantener las condiciones que le permitan continuar reproduciéndose, no sólo a un nivel físico, sino también en un nivel “político-social-metafísico”, porque para nuestra especie el sistema de satisfacción de necesidades básicas, que se mantiene de forma permanente equilibrado en todos los demás seres vivos, resulta tajantemente inestable, debido a sus necesidades sociales.

En este sentido, Echeverría se centra en el llamado sistema de reproducción social que parte precisamente de la existencia social y de la forma natural, además del proceso creativo –que son fundamentales como base de la cultura. A partir de dicho sistema, que explicaremos en un momento, se genera un ciclo que dará como resultado un producto con un significado que, a su vez, buscará formar parte de la identidad del sujeto. El resultado generado de tal proceso es el punto medular de la cultura, porque es justamente un producto creado por el

²³ La existencia social –como lo recuerda Marx en su teoría “de la producción social en general”– implica un proceso constante de metabolismo o intercambio de materias entre la forma de lo humano y la forma de lo puramente natural. El ser humano, cuya forma elemental le viene de la naturaleza, transforma a la naturaleza; transformación que aceptada a su modo por la naturaleza, es devuelta por ella al ser humano, transformándolo de nuevo. La vida humana, la existencia social consiste en una especie de “diálogo” que la naturaleza mantiene con una parte de sí misma que se ha automatizado frente a ella. Cf. *ibid.*, 47.

hombre a partir de su creatividad, de su necesidad y su voluntad, que le da identidad y, en cierta forma, lo encamina a su libertad, cuestión que veremos más adelante.

Comencemos por señalar que la “forma natural” de la que parte dicho proceso de reproducción social (de la vida humana) no designa un proceso artificial que separe al hombre de la naturaleza de una manera tajante, más bien, quiere decir que se trata del estado natural del hombre, que necesariamente es artificial con respecto a “la naturaleza”; es decir, en su nivel social, aunque no materialmente. Echeverría lo señala así en uno de sus últimos apuntes:

El término “forma natural” no hace referencia a una “substancia” o “naturaleza humana” de vigencia metafísica, contra la cual la “forma de valor” estuviera “en pecado”; tampoco a un anclaje de lo humano en la normatividad de la Naturaleza, respecto del cual la “forma de valor” fuera artificial y careciera de fundamento. Se refiere exclusivamente al hecho de que lo humano, siendo por esencia “artificial”, no-natural, es decir, contingente, auto-fundado, debe siempre construir sus formas en un acto de “trascendencia de lo otro” o de “*trans-naturalización*”²⁴, acto que hace de ellas formas construidas a partir de proto-formas que se encuentran en la naturaleza, las mismas que, “negadas determinadamente”, permanecen en ellas en calidad de substancia suya. Es esta “transnaturalización” –y no “naturalidad”– que constituye a las formas actuales la que, mantiene en ellas, incluso después de milenios de acumulación histórica civilizada, que las hace parecer arbitrarias, y por más elaboradas y artificiosas que puedan ser (formas de otras formas de otras formas...), un sutil nexo casi imperceptible con los actos arcaicos de transnaturalización que fundaron las formas básicas de las múltiples maneras de ser humano, las simbolizaciones elementales de las múltiples “lenguas naturales”.²⁵

Continuando con estas bases marxistas, Echeverría nos muestra en *Definición de la cultura* los elementos y el proceso de la reproducción social, en donde ésta es definida como “la unidad de una acción del sujeto sobre la naturaleza y una reacción de ésta sobre él mediadas

²⁴ El subrayado es mío.

²⁵ B. Echeverría, *Apunte sobre la “forma natural” de la vida humana*. En Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana. Siglo XX, 1. (http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Documentos/Apuntesobrelaformanaturaldelavidahumana-Echeverria_Bolivar.pdf). El término “forma natural” es muy controvertido. De acuerdo a Carlos Oliva, se le puede realizar una crítica sustentada en que esta definición es demasiado “romántica” en tanto que *presupone* una transnaturalización que funge como resistencia e incluso como revolucionaria. Sin embargo, siendo una idea que Echeverría toma de Marx es mucho más compleja, así que nos limitaremos a mencionarla como una de sus últimas definiciones sobre ésta. Cf. C. Oliva Mendoza, *op. cit.*, 32.

siempre, las dos, por otros elementos, los instrumentos y los objetos, los medios de la producción y del consumo.”²⁶ Esta unidad está dividida en dos fases, la primera es llamada productiva y la segunda consuntiva, y en ellas se concretan los siguientes elementos:²⁷

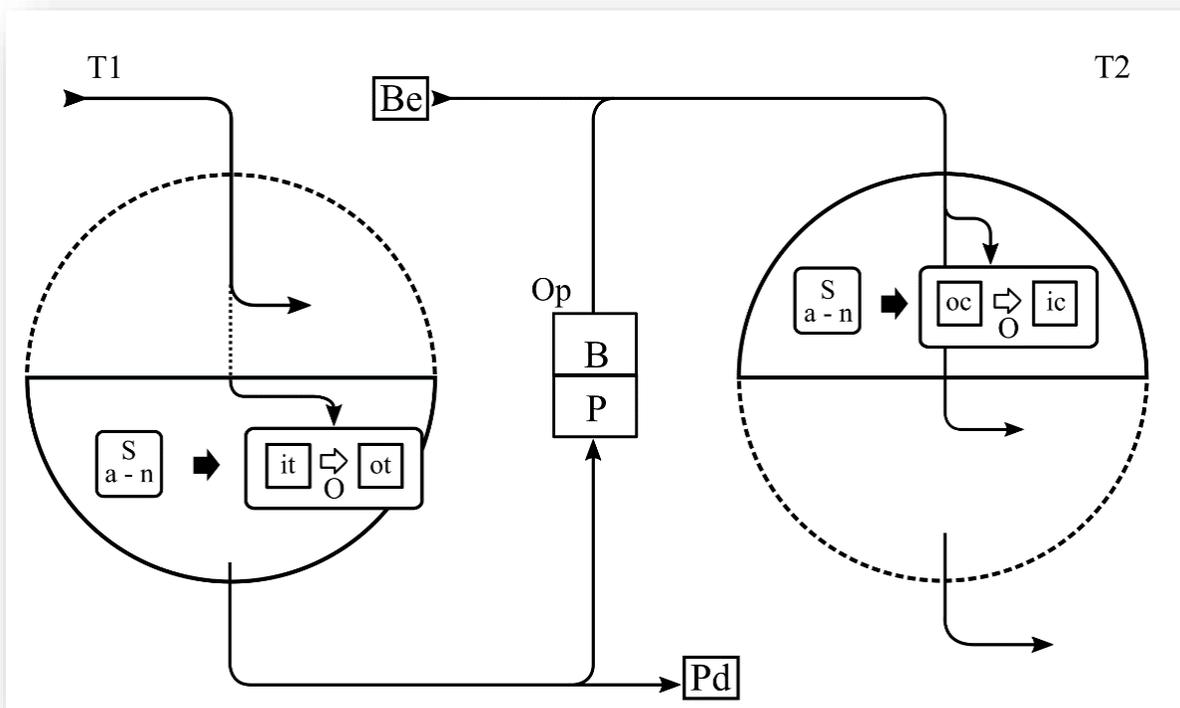
T1 = momento 1, fase productiva (objetivación)	T2 = momento 2, fase consuntiva (sujetivación)
(S) = factor subjetivo	(S) = factor subjetivo
(O) = factor objetivo	(O) = factor objetivo
(a-n) = sistema de capacidades de producción en T1	(a-n) = sistema de necesidades de consumo en T2
(ot) = objeto de trabajo	(oc) = objeto de consumo
(it) = instrumento de trabajo	(ic) = instrumento de consumo
(Op) = objeto práctico	(Op) = objeto práctico
(P) = producto, que vale por el trabajo	(B) = bien, objeto con valor de uso
(Be) = bien natural espontáneo	(Be) = bien natural espontáneo
(Pd) = producto desechable	(Pd) = producto desechable

Estos componentes que aparentemente interactúan entre sí de forma aislada, forman parte del conjunto de la naturaleza, lo que esquematiza Echeverría es la manera en que se transforman en pos del beneficio humano, incluido el sujeto. Para ello, veamos la siguiente figura.

²⁶ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, op. cit., 54.

²⁷ Datos tomados de la diagramación del esquema de la reproducción social de Bolívar Echeverría. Cf. B. Echeverría, “‘Valor de uso’: ontología y semiótica,” en *Valor de uso y utopía* (México: Siglo XXI, 1998), 153-197; y también de la lección II en B. Echeverría, “La producción como realización,” en *Definición de la cultura*, op. cit., 43-69.

Diagrama del proceso de la reproducción social:²⁸



En este esquema planteado por Echeverría, (T1) y (T2) corresponden a la fase de trabajo y a la fase de disfrute del (S) respectivamente. En (T1) encontramos a (S) como el sujeto que presenta (a – n) capacidades de producción, y que se relaciona con el (O) objeto a través de

²⁸ Este diagrama aparece en B. Echeverría, *Valor de uso y utopía*, op. cit., 169 y en B. Echeverría, *Definición de la cultura*, op. cit., 49. De acuerdo a Stefan Gandler, Echeverría señaló en una entrevista que se basa en dos autores principalmente para realizar los diagramas: Roman Jakobson y Louis Hjelmslev. Cf. Stefan Gandler, “Sobre la relación de comunicación y valor de uso en Bolívar Echeverría,” en *Para una crítica de la modernidad capitalista: Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría*, ed. y comp. Mabel Moraña (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador / Corporación Editora Nacional / DGE-Equilibrista, 2014), 193.

(it) instrumentos de trabajo y el (ot) objeto de trabajo. En (T2) encontramos a (S) como el sujeto que presenta (a – n) necesidades de consumo, y que se relaciona con el (O) objeto por medio de (ic) instrumentos de consumo y el (oc) objeto de consumo. En este caso (Op) el objeto práctico es la representación del flujo de los bienes producidos y (B/P) en su primera etapa es un producto que tiene valor por su trabajo, y que en la segunda, como bien, adquiere un valor de uso. En tanto (Be) como (Pd) son elementos espontáneos o consumidos por la producción.

Ahora que tenemos desglosada la producción tendrá más sentido el propósito de la forma natural y el proceso de transnaturalización²⁹, antes señalados, porque se hacen manifiestos en la reproducción social. Así lo reitera Echeverría: cuando dice que “la ‘forma natural’ es forma de la vida humana –del proceso de reproducción de sí misma y del mundo en que se desenvuelve– [,] es el modo que tiene el ser humano de auto-afirmarse e identificarse mientras se define o se determina en referencia a lo otro, a la ‘naturaleza’. Es la forma ‘meta-física’ que adoptan las funciones ‘físicas’ o vitales del animal humano cuando éste comienza a ejercer una sujetividad, esto es, a ser ‘libre’ (Immanuel Kant).”³⁰

Es decir, que dentro de este camino, el de la reproducción social, el sujeto realiza una transformación para sí mismo; el producto que crea llega a su término también en el sujeto, lo que a su vez, hace no sólo que el objeto haya sufrido un proceso de transformación, sino que cuando el sujeto lo consume, éste se transforma. Echeverría dice al respecto que esta “reproducción [...] sería así un proceso a través del cual el sujeto social se hace a sí mismo,

²⁹ En este sentido, Carlos Oliva señala que Echeverría “concreta la “transnaturalización” de lo humano en su naturaleza política –en su libertad– y en el uso material que hace de los objetos y de las significaciones [...] El ser de la cultura sería así una transnaturalización. Un desprendimiento humano de la naturaleza.” Cf. C. Oliva, *El artificio de la cultura* (México: UNAM, 2009), 25.

³⁰ B. Echeverría, *Apunte sobre la “forma natural” de la vida humana, op. cit.*, 1-2.

se da a sí mismo una determinada figura, una ‘mismidad’ o identidad.”³¹ Esto se consigue por medio de un diálogo continuo a través del tiempo y que va definiendo y moldeando la cultura. Recordemos que este proceso supone análogamente otro de comunicación –o semiótico– que transmite cierto mensaje o significado del productor hacia el consumidor, dando así sentido a la reproducción social. En este sentido Javier Sigüenza sintetiza de forma precisa cómo el intercambio semiótico da vida al proceso de reproducción social y, por ende, a la cultura:

[Echeverría] postula la tesis de que en el proceso de reproducción social no sólo implica un momento semiótico, sino que entre el proceso de reproducción social y el proceso comunicativo hay una identidad sustancial, es decir, que el ser humano al producir y consumir objetos produce y consume signos. De allí que sostenga que lo propio y dominante de la vida humana es que en su reproducción social, producir y consumir objetos prácticos, implica necesariamente un momento semiótico. Y de esta producción/consumo de significaciones se conforma, en otro nivel, una practicidad *sui generis*, puramente semiótica. En este universo de lo semiótico predomina lo político sobre lo animal y es allí donde Echeverría encuentra la clave para la definición de la cultura.³²

Me interesa destacar hasta aquí dos aspectos: el primero, la relación no contradictoria, pero sí complementaria entre el hombre como sujeto social y los demás seres vivos, porque a pesar de que el humano tenga una variación –político-social-metafísica– que lo diferencia de los demás seres vivos –lo Otro–, nunca deja formalmente de ser parte de ellos; y el segundo, la imperiosa necesidad humana de construirse una identidad propia a través de la libertad que existe en este proceso reproductivo –no olvidemos que estos son dos cuestiones fundamentales en las que nuestro autor se basa para establecer esta parte de su obra.

³¹ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, *op. cit.*, 57.

³² Javier Sigüenza, “Aproximaciones al discurso crítico de Bolívar Echeverría,” en *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, comps. Diana Fuentes, Isaac García Venegas y Carlos Oliva Mendoza (México: FFyL / UNAM / Ítaca, 2012), 74-75.

Bien, trayendo de nuevo la definición que hace Echeverría de cultura,³³ podemos pensar entonces que la necesidad del hombre de edificarse a sí mismo con una identidad propia es lo que hace posible este proceso de reproducción, que su vez, da vida a la cultura – y por ende a todas sus manifestaciones.

³³ “La cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad.” Cf. B. Echeverría, *Definición de la cultura*, *op. cit.*, 163-164.

Ruptura: arte y experiencia estética

El aura, el valor único, incomparable, de la obra de arte auténtica, tiene su fundamento en el ritual, en donde tuvo su valor de uso primero y originario. Por más mediado que se encuentre, este fundamento es reconocible todavía, incluso en las formas más profanas del ritual secularizado que cumple con la producción de belleza.

W. Benjamin

Identidad y ruptura

Recordemos que de acuerdo a la reproducción social del hombre, “al sujeto resultante del proceso le está no sólo abierta sino *impuesta*³⁴ la posibilidad de ser diferente del sujeto que lo inició; en él está incluida de manera esencial la posibilidad de que ese sujeto cambie de identidad.”³⁵ Es decir, en su naturaleza el hombre carga esta imposición de hacerse a sí mismo, de transformarse, de ser por medio de la autorrealización “lo que él decida”, desde la forma individual hasta la colectiva y a través de su propia instrumentación (la técnica). Al respecto Echeverría señala lo siguiente:

Según Marx, el proceso de trabajo o producción del sujeto social, a diferencia de lo que es el proceso de transformación que pueden realizar sobre la naturaleza otros animales, es un proceso de realización (*verwirklichung*) de proyectos. Producir o trabajar es llevar a efecto determinados propósitos. En el producto no encontramos solamente un determinado resultado operativo de la acción de un hecho natural sobre otro; en él se encuentra además el resultado de una proyección del sujeto. [...] En general, el proceso de reproducción social es un proceso de autorrealización (*Selbstverwirklichung*) del sujeto. Éste, en tanto sujeto de trabajo, proyecta ser él mismo pero en una figura diferente

³⁴ El subrayado es mío.

³⁵ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, op. cit., 57.

(“así sea sólo de satisfecho”) a partir del momento en que llegue a consumir las transformaciones que pretende hacer en la naturaleza.³⁶

Este trabajo de autorrealización no tiene otro cometido que el de conducir al sujeto al encuentro con su identidad, y en este caso, no debemos consentir a ésta como radicada en la repetición –dado que muchas veces se le atribuye a la tradición de usos y costumbres de un individuo o de una población–, más bien, la identidad para Echeverría sería totalmente “evanescente”³⁷. Es decir, que en cada momento se transforma, se mantiene siempre en medio de la nutrición dialéctica de los códigos culturales, de ahí su carácter cambiante y dinámico, aunque nunca deja de formar al sujeto, por el contrario, hace que éste se enfrente al mundo. “La identidad del sujeto es, por lo tanto, una identidad ella misma proteica, hecha de las muchas identidades divergentes, a veces en conflicto entre sí –entre las que elige y las que combina en su metamorfosis– que lo reclaman según las circunstancias y que sólo al unificarse en torno a una de ellas ‘en última instancia’ dotan de una ‘integridad’ a su metamorfosis.”³⁸ A la vez, esta capacidad “dinámica” de la identidad permite que el sujeto no viva en un estado de estancamiento, de una rutina permanente –como lo sería viviendo en un estado productivo sólo para superar la necesidad a la que lo lleva el estado de escasez–, sino que, al darle un sentido distinto cada vez que ésta emerge, permite un flujo continuo de la existencia social, de la reproducción vital del hombre.

Sin embargo, debemos preguntarnos ¿cómo se aterriza esta necesidad humana en el día a día? Todo lo anteriormente escrito se podría resumir en que el hombre inaugura una escisión con la naturaleza y por medio de ella, pero artificialmente, crea un sistema

³⁶ *Ibid.*, 56-57.

³⁷ *Vid.* B. Echeverría, “La identidad evanescente,” en *Las ilusiones de la modernidad* (México: Era, 2018), 56-76.

³⁸ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, *op. cit.* 152.

reproductivo social, que lo alimenta material y metafísicamente, lo que da como resultado que genere para sí mismo una identidad. Trasladando esto a un plano cotidiano en donde el humano tradicionalmente tiene que “ganarse el pan” que lleva a su boca y también satisfacer la necesidad de afirmarse en el mundo como un ser con identidad propia, Echeverría nos dice que: “La rutina de los seres humanos está invadida por momentos imaginativos de ruptura, de antiautomatismo, de libertad.”³⁹ Es en esos momentos cuando busca su identidad, el elemento político que lo distingue de la animalidad; a esto, el filósofo lo llama “irrupción del modo extraordinario de la existencia”. En otras palabras, en el sujeto se da una existencia “en ruptura” cuando un momento “extraordinario” irrumpe su rutina diaria. Digamos, que existen dos planos de la dimensión cultural en que se desenvuelve el hombre día a día, uno repetitivo o ingenuo y el otro creativo o crítico; pues bien, en el segundo, la parte reflexiva y “autocrítica”, es por la que se desarrollan las actividades culturales, que veremos en un momento más.

Comportamiento en ruptura: el juego, la fiesta y el arte

La ruptura de la cotidianidad se manifiesta siempre a través del terreno de las ideas, dicho de otro modo, en el espacio de la imaginación –donde se presenta la semiosis lingüística–, que se sobrepone a la práctica. Aquí es donde Echeverría supone tres momentos de fuga de esta ruptura que tienen en común “la persecución obsesiva de una sola experiencia cíclica, la experiencia política fundamental de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, de la destrucción y de la reconstrucción de la ‘naturalidad’ de lo humano, es decir,

³⁹ *Ibid.*, 163.

de la ‘necesidad contingente’ de su existencia.”⁴⁰ Estas tres figuras son: el *juego*, la *fiesta* y el *arte*.

El *juego*⁴¹ comprende un intercambio de papeles entre la necesidad y el azar, justo en el momento contingente; de ahí que el placer de jugar radique en la experiencia de no saber si un hecho es fruto del trabajo “cotidiano” o de lo “caótico e inesperado” —entendido esto como buena o mala suerte, la voluntad de Dios. Como comportamiento en ruptura busca esa experiencia contingente, de la autoafirmación del mundo de la vida social, como una segunda naturaleza.⁴² Y tal como señala Echeverría, el juego es, de los tres comportamientos “en ruptura”, el más abstracto porque es “el placer metafísico que viene con la experiencia de una pérdida repentina de todo soporte, de todo piso, o fundamento”⁴³.

La *fiesta* es, sin duda, un comportamiento más complejo que el juego. En la ruptura festiva el hombre se sale de “sí mismo”, hace “como si” viviera en otra realidad; el tiempo y el espacio que usualmente son utilizados para la productividad, se desprenden de ese uso y se convierten por un momento en el escenario de otra práctica alternativa. Esta ceremonia ritual puede tener, ya sea, un carácter privado (erótico) o uno público (religioso-divino), en este sentido, el cuerpo es partícipe y se prepara para asimilar la nueva experiencia: olores, sabores, alimentos, bebidas embriagantes o alucinógenos, que lo hacen sentir en otra realidad. Todo responde, aunque sea por un momento, a un nuevo *telos* que obedece a ese nuevo mundo. Echeverría la resume así:

⁴⁰ *Ibid.*, 175.

⁴¹ Las obras que versan sobre el juego y este tipo de experiencias rituales y festivas, no hubiesen sido posibles antes de que Nietzsche las abordara, de acuerdo al mismo Echeverría. Por su parte, un primer acercamiento al juego, desde un estudio sobre el mismo, es el de Huizinga, *Homo ludens* (1938), del que partirán muchos otros autores, incluido Bolívar. Vid. Johan Huizinga, *Homo ludens*, trad. Eugenio Ímaz, (Madrid: Alianza, 2000).

⁴² Cf. B. Echeverría, *Definición de la cultura*, op. cit., 176.

⁴³ *Idem*.

Y es que la existencia festiva consiste 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 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; un vaivén de anulación y restablecimiento de la subcodificación que en cada caso singulariza o identifica a la semiosis humana, y por lo tanto un ir y volver que deforma y reforma las formas vigentes en la estructuración de un “mundo de la vida” determinado. La experiencia del éxtasis en torno a la que se desenvuelve la existencia festiva es la de un retorno mimético al *statu nascendi* de la contraposición entre cosmos y caos, al estado de plenitud de cuando la subcodificación de la semiosis humana se está constituyendo, lo informe está adquiriendo forma y lo indecible está volviéndose decible; de cuando la objetividad y la subjetividad están fundándose.⁴⁴

En este caso, la fiesta es una teatralización del mundo de la vida, una reactualización de ésta, donde el hombre se reencuentra consigo mismo en el momento fundacional de su existencia, y es de todas las rupturas, la más consistente porque ese momento es de *real* abandono: “[La fiesta] reactualiza miméticamente y de manera enfática y concentrada el fundamento mismo del modo peculiar del ser humano, esto es, la libertad, la capacidad de crear órdenes necesarios a partir de la nuda contingencia.”⁴⁵

Por fin llegamos al *arte*. Al igual que las dos anteriores –la lúdica y la festiva–, la experiencia estética es un comportamiento que rompe con la rutina del ser humano en su cotidianidad, pero a diferencia de ellas, ésta intenta alcanzar el mismo estado de plenitud que logra el ritual festivo, por medio de “dispositivos que se concentran en el oficio del artista”. El objetivo de estos dispositivos es retrotraer a la vida cotidiana, a la consciencia objetiva, a la rutina, lo que se consigue a través de la experiencia festiva, por ello están destinados a alcanzar una “reproducción o mimetización de la perfección del objeto festivo.”⁴⁶ Por su parte, el artista, en palabras de Echeverría, es el “productor de objetos o de discursos

⁴⁴ B. Echeverría, “De la Academia a la bohemia y más allá,” en *Modernidad y blanquitud*, *op. cit.*, 122.

⁴⁵ *Ibid.*, 123.

⁴⁶ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, *op. cit.*, 180.

capacitado excepcionalmente [...] para proporcionar a la comunidad, oportunidades de experiencia estética, mimesis del objeto o la palabra festivos.”⁴⁷

Como hemos visto, la función del arte es sustraer a la vida cotidiana la experiencia que nace con el acontecer de la fiesta, la más completa de los comportamientos en ruptura. Su objetivo como tal es el de tratar de “reproducir o mimetizar” el ritual de la fiesta, sin embargo, esto es un poco más complejo.

Para Echeverría existen tres ejes de simbolización artísticos por los cuales el arte se manifiesta, estos son: la palabra, el espacio y el tiempo. Se dividen así, en tanto que cada uno es un medio en el que se reproducen distintas cosas de cierta forma. Por ejemplo: la poética, el drama, las artes plásticas, el baile, la música, etcétera, cada cual tiene su propia vía de representación. No obstante, así como cada uno de estos ejes tiene un vehículo para la creación, es imposible que uno solo sea capaz de hacer una mimesis exacta del ritual festivo, más bien, lo que muestra el filósofo es que cada uno de ellos en conjunto con los demás, hace que se cumpla la totalidad de la experiencia estética en la vida rutinaria. Aun así, al arte le resulta difícil realizar una mimetización exacta de la fiesta, sin embargo, éste no puede subsistir sin ella, porque vive precisamente de “mimetizar el tiempo de la fiesta en el tiempo rutinario.”⁴⁸

La experiencia estética en torno al arte de vanguardia

En este apartado daremos cuenta de la ejemplificación por excelencia de la posibilidad de la experiencia festiva a través del arte. En este caso, Echeverría, en uno de sus mejores y últimos

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ B. Echeverría, *Definición de la cultura, op. cit.*, 194.

textos: *De la Academia a la bohemia y más allá*, señala que existió un cambio revolucionario en el que los artistas de la segunda mitad del siglo XIX pasaron de concentrarse en las reglas formalistas de la Academia, a desarrollarse e incursionar con su arte en los lugares habitados por la *bohemia*. Tanto ellos como su obra salieron del pragmatismo académico para reencontrarse con su origen arcaico: el festivo. Tal parece que tenían la misión de revolucionar el *telos* del arte, reaccionando frente al reduccionismo que la experiencia estética de antaño les ofrecía y a la actitud anticognoscitista de la convicción moderna capitalista, la cual concede que el placer surgido del arte debe mantenerse dentro del orden de “la apropiación cognoscitiva del mundo”.

Dicho de otra manera, como lo manifiesta Echeverría en su texto: “El ‘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”.⁴⁹ Del ámbito más riguroso del arte, surgió una revelación ante los postulados clásicos para reivindicar la naturaleza humana a través de la experiencia festiva.

Lo que intenta mostrar Echeverría, y de una forma más “optimista” que el propio Benjamin, es que más allá de la revolución pensada por este último⁵⁰, justamente esos

⁴⁹ B. Echeverría, “De la Academia a la bohemia y más allá,” en *Modernidad y blanquitud*, *op. cit.*, 121.

⁵⁰ Cf. B. Echeverría, “Arte y utopía”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, intr. Bolívar Echeverría (México: Ítaca, 2003). De acuerdo a Echeverría, Walter Benjamin creía que en su época “la hora decisiva del arte” había llegado, que a través de ella comenzaría la emancipación del proletariado, siendo que a pesar del resquebrajamiento del arte aurático, el nuevo tipo de arte, el de las vanguardias, y muy específicamente el cine –que no sólo se sirve de la técnica, sino que ésta es su propio medio de existencia– tiene la ventaja de ser libre, cambiar la forma de la experiencia estética para una sociedad acorde a los nuevos tiempos. Es decir, este arte post-aurático, que dejó de interesarse en el sentido metafísico-religioso de la obra de arte, hizo también un cambio importante en la manera de ser visto y de producirse. En este caso, las masas, para las cuales está hecho, deberían también estar a la par de la concientización de cambio en el arte, y constituirse como sujetos democráticos y racionales, que se adaptan a los nuevos sistemas de aparatos. Benjamin apuesta que la revolución del proletariado vendrá a la par de los

movimientos del arte vanguardista que se gestaron en París a mitades del siglo XIX, se concentraron, no en la novedad, ni en la rebeldía, ni tampoco en la técnica, sino en algo mucho más simple y común a la humanidad, y a toda cultura, al menos a primera vista, esto es: la necesidad del tiempo recreativo de la fiesta; aquello que saca al ser humano de “sí mismo”, una “trascendencia” que lo lleva a otro estado de su existencia.

Esas características fueron, de acuerdo a Echeverría, lo que permitió a las vanguardias aparecer como revolucionarias, sólo al desprenderse de la rigurosidad de la Academia y al vivir un comportamiento festivo. “De ahí la afinidad de estos actos festivos con los actos reales de la revolución, en los que la comunidad destruye y reconstruye una figura de su socialidad. Porque de la fiesta a la revolución parece no haber más de un paso. Sólo que se trata de un paso que debería atravesar todo un abismo, el abismo que separa lo imaginario de lo real.”⁵¹ Sin embargo –y de forma lamentable para muchos–, este momento festivo, el de la revolución vanguardista, quedó sólo en eso, en la confusión con un momento de verdadera revolución mundial. No obstante, es sin duda una parte importante en la historia del arte, gracias a la rebeldía de sus vanguardias, aunado a la forma en que se manifestaron y que influyeron para siempre en el arte, a nivel teórico y práctico.

El punto en concreto que muestra Echeverría con su análisis en *De la Academia a la bohemia y más allá*, es la forma en la que a través del arte se llevó a cabo una representación *sui generis*, en su momento, de la fiesta y la forma en que trascendió como estetización del mundo real.

cambios artísticos, como un reflejo de estos, sin embargo, fue muy optimista y lejos de tener razón, las resistencias comunistas cayeron por completo, sucumbiendo ante la fuerza del capitalismo.

⁵¹ B. Echeverría, *Definición de la cultura*, op. cit., 180.

¿Libertad y revolución?

¿Qué tal si deliramos por un ratito? ¿Qué tal si clavamos los ojos más allá de la infamia para adivinar otro mundo posible?

E. Galeano

La libertad en Bolívar Echeverría

Ya desde hace siglos San Agustín dilucidaba sobre el libre albedrío y su propensión a conducirnos al mal, haciéndonos esclavos de los excesos de nuestras pasiones y alejándonos de Dios.⁵² La libertad ha sido tema de preocupación desde siempre, en tanto que es una necesidad primordial humana, pensándola naturalmente –sin leyes, estructuras sociales, ni fórmulas establecidas–, en términos más universales, es algo que nuestra especie comprende, simplemente busca y se sirve de ella tanto como le sea posible; es una propiedad inherente al hombre ya que le da la capacidad de decidir, ante todo, sobre sí mismo.

Como característica intrínseca del ser humano, la libertad destacó apenas a finales de la Alta Edad Media y durante el Renacimiento, sobre todo, en el terreno intelectual y artístico de la época. Para Giovanni Pico della Mirandola, pensador y filósofo renacentista, esa propiedad que causa un problema en San Agustín, es la misma que destaca al humano de entre todas las demás especies, y de hecho, es vista como una virtud. Habría que recordar que en esta época la forma de pensar y expresarse de la sociedad europea –sobre todo la florentina– tornó más hacia lo antropocéntrico, y por lo tanto, a engrandecer y alabar sus

⁵² Vid. San Agustín, *Del libre albedrío*.

obras –no obstante, que la creatividad y el talento de ese momento histórico fueron en realidad producciones excepcionales, y marcaron un hito en la civilización occidental. Por lo que no es de extrañar que el hombre tenga un lugar privilegiado en este momento histórico a los ojos de muchos pensadores. Pico della Mirandola señala en su *Discurso sobre la dignidad del hombre*, que éste es la criatura, entre todas, a la que Dios hereda la capacidad de ser todas las cosas, porque posee en sí mismo la libertad de creación y de elección; se puede transformar a la vez que transforma, puede ser lo que él desee.⁵³

Aunque esta concepción de la libertad como virtud humana pudiera parecer que está totalmente sumergida en el antropocentrismo renacentista de la época, sigue siendo válida hoy en día. El ser humano mantiene la potencia de ser o hacer lo que quiera, aun cuando esté impedido por otras fuerzas para explotarla y ejercerla, es por ello que la forma de comprender la humanidad en su libertad, conjunto a la voluntad de su hacer es importante hasta nuestros días, porque no ha perdido su legitimidad.

Bien, ahora señalaremos por qué hemos traído lo anterior a colación. Bolívar Echeverría nunca parte de este elogio a la humanidad para hablar de la libertad, de hecho, aparentemente se aleja de ella, su cometido no es abundar en el tema, no obstante, es quizá el punto más

⁵³¡Oh suma libertad de Dios padre, oh suma y admirable suerte del hombre al cual le ha sido concedido obtener lo que desee, ser lo que quiera! Las bestias en el momento mismo en que nacen, sacan consigo del vientre materno, como dice Lucilio, todo lo que tendrán después. Los espíritus superiores desde un principio, o poco después, fueron lo que serán eternamente. Al hombre, desde su nacimiento, el Padre le confirió gérmenes de toda especie y gérmenes de toda vida y, según como cada hombre los haya cultivado, madurarán en él y le darán sus frutos. Si fueran vegetales, será planta; si sensibles, será bestia; si racionales, se elevará a animal celeste; si intelectuales, será ángel o hijo de Dios y, si no contento con la suerte de ninguna criatura, se replugará en el centro de su unidad, transformado en un espíritu a solas con Dios, en la solitaria oscuridad del Padre -él, que fue colocado sobre todas las cosas- y las sobrepujará a todas. ¿Quién no admirará a este camaleón nuestro? O, más bien, ¿quién admirará más cualquier otra cosa? No se equivoca Asclepio el ateniense -en razón del aspecto cambiante y de esta naturaleza que se transforma incluso a sí misma- cuando dice que en los misterios el hombre era simbolizado por Proteo. Cf. Giovanni Pico della Mirandola, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, trad. Adolfo Ruiz Díaz (México: UNAM, 2004), en *Revista Digital Universitaria*, no. 11, vol. 11 (1 de noviembre de 2010): 4. (<http://www.revista.unam.mx/vol.11/num11/art102/art102.pdf>).

importante en toda su filosofía.⁵⁴ ¿Por qué? Es un hecho que Echeverría trabaja y justifica gran parte de su obra alrededor de la separación entre el humano y la naturaleza, de la diferencia que existe entre ambos (lo material de lo metafísico-político-social), y que finalmente radica en la necesidad de identidad por parte del hombre, lo que a la vez le brinda libertad. Echeverría, no obstante, trata de alejarse de esa concepción romántica de la libertad, pero ¿lo logra?

Quizá a simple vista parece cumplir con este cometido cuando se pronuncia sobre la dualidad entre lo material y lo metafísico, porque asume como imprescindible el papel que tiene la técnica y el trabajo, es decir, el producir, en la modernidad y la edificación “artificial” de la cultura. Trata de aterrizar la emancipación humana al terreno más mundano posible. Al respecto Crescenciano Grave resume en pocas palabras lo que la libertad significa en el trabajo de Bolívar Echeverría:

La libertad es la estructura ontológica que posibilita que en el proceso de reproducción social el hombre transforme a la naturaleza levantando, en conflicto con ella, un mundo de significaciones que, a su vez, se sostiene como tal superando las señales de la comunicación meramente animal. Al forzar el código de la comunicación animal a ser la sustancia que se forma propiamente en el código de la semiosis humana, el primero queda subordinado al segundo en un conflicto constitutivo y permanente de y en las distintas formaciones de lo humano. La diversidad de las formas adoptadas por la cultura humana re-produce y actualiza la tensión inherente a la composición de lo distinto desde el seno de lo mismo.⁵⁵

Justificar el arte y las expresiones culturales como el juego y la fiesta, a través de la necesidad humana de identidad-libertad, puede ser una cuestión, como lo vimos anteriormente, muy idealista acerca de la humanidad, pero sobre todo, corre el peligro o la simpleza de resultar

⁵⁴ No se trata de precisar los lugares que den cuenta del porqué la libertad resulta importante en cada parte de su obra, más bien, nuestro interés se basa en los resultados y conclusiones de sus interpretaciones teóricas, al menos, en lo que refiere a *Definición de la cultura*.

⁵⁵ Crescenciano Grave, “El discurso crítico sobre la modernidad,” en *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación, op. cit.*, 88-89.

romántica. Por otra parte, vista desde San Agustín, della Mirandola, Sartre, o algún otro teórico versado en el tema de la libertad, ésta es considerada una necesidad básica humana, y desde ese punto no podríamos objetarle nada a Echeverría, porque como mencionamos anteriormente, la libertad es tan vigente hoy como ayer. La pregunta sería ¿en verdad esto es viable?, ¿funcionamos como especie tan sistemáticamente como señala Echeverría en sus diagramas?, ¿podemos todos acceder a la autorrealización?

En este sentido, Carlos Oliva comienza por cuestionar un poco el camino de nuestro autor al señalar que no necesariamente todo comportamiento en ruptura llega a ser parte de una cultura, así como que no todo lo humano está vinculado a una identidad:

Insisto, no creo que la transnaturalización de lo humano sea tan radical en todas las formas de humanidad como para inventar siempre una cultura. Esto puede ser estudiado caso por caso, pero me parece, es una posibilidad que debe permanecer abierta. [En este sentido] estaríamos frente a grupos humanos que mantienen referentes naturales más poderosos y vigentes que los de las sociedades ilustradas en el capitalismo; “comunidades” que no han padecido el desgarramiento de las grandes civilizaciones y culturas; o sencillamente “comunidades” que deciden no potenciar la forma transnatural y entrar en sus carriles de desarrollo mercantil y capitalista. [...] No todo es cultura, ni identidad. Hay un *fatis*, un rumor, algo no dicho que ancla a algunos pueblos en un origen difícilmente cuestionable, donde la naturaleza del arte (y la artesanía), la fiesta y el juego no serían sólo una representación, sino una empatía con el sentido dado, en el cual se cumple un rol para la destrucción y la construcción cíclicas de la existencia en el mundo.⁵⁶

Me parece muy acertado este comentario, puesto que pensando en la diversidad global de grupos humanos –ya no digamos de personas o individuos– resulta complicado que todos estén predispuestos o cuenten con los elementos y características que los lleven a formar una identidad y, que a su vez, ésta en tanto libertad forme parte de su ciclo vital. Antes que consciencia de una identidad que nos identifica como “algo” o “alguien” en el mundo,

⁵⁶ C. Oliva Mendoza, *Semiótica y capitalismo*, op. cit., 218-219.

existimos como naturaleza, y eso es algo que siempre compartiremos con lo “otro”. De ahí que Echeverría intente mostrar con la reproducción social el momento de la transnaturalización, que sería esta transformación de la naturaleza que da como resultado la identidad. Lo importante para él es hacer notar que ese proceso, el de la transnaturalización, nos separa de los animales, pero ¿qué sucede si éste no se realiza como señala el filósofo o si no se realiza simplemente?, ¿qué es el ser humano entonces sin el hecho cultural? Echeverría no nos da esta respuesta, y es trabajo nuestro darle seguimiento a este problema en su obra. Aunque tentativamente, podríamos pensar lo más básico: la diferencia metafísica.

Recordemos que en un inicio partimos de lo que Echeverría concebía como modernidad –el uso de la técnica como parte de la iniciativa propia y creativa del hombre en favor de su uso, en un sentido productivo y recreativo. Bien, con base en esa interpretación, nace una nueva relación entre el humano y la demás naturaleza y, al parecer, resulta ser armoniosa y beneficiosa, en tanto que el hombre, como especie, hace uso de esa relación para conseguir sus fines de autorrealización. Sin embargo, al menos, hasta ese momento Echeverría no ha señalado nada acerca del mal uso o uso irracional de los recursos que ofrece el mundo natural, por el contrario, deja de lado cualquier situación que haga parecer al hombre más como bestia salvaje que irracional. Sobre esto, Jorge Juanes hace una observación:

La naturaleza empieza a verse como cómplice, como dadora de bienes que la nueva técnica puede multiplicar, a la par de generar un sistema de necesidades ajeno al dominio y netamente cualitativo. Hecho importante si tomamos en cuenta que Bolívar Echeverría no se cansará de distinguir, en su obra, entre una técnica destructiva (cuyos orígenes se remontan al neolítico), que implica el sometimiento negativo del cuerpo humano y el dominio sin paliativos de la naturaleza, y una técnica lúdica encaminada a liberar al hombre del trabajo necesario con la consiguiente apertura del tiempo de la libertad: de la fiesta, del goce. Técnica lúdica entendida como arma de la emancipación y la libertad

que, sobra advertirlo, no tiene por objeto convertir las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza en relaciones opresivas.⁵⁷

Incluso si lo pensamos ahora, en nuestro tiempo y dentro de ciertas comunidades apartadas –tan sólo por dar un ejemplo, al aire– parecería hasta un proceso que se da naturalmente, pero ¿qué hay de todo Occidente?, ¿cómo funciona o sobrevive intacto el valor de uso que nos lleva a la libertad, en medio de un mundo envuelto por el manto del capitalismo y optimizado hacia el plusvalor? Justamente en un mundo ideal, donde el tren de la vida sea un eterno ciclo de cultura y reproducción social en favor de la constitución consciente de la libertad humana, en algún lugar donde todos pudiéramos ser creadores de una infinidad de cosas o pudiésemos serlas todas, la estetización de la vida sería, eso, vivir en un sueño. Sin embargo, no sucede así, ¿cómo este sistema capitalista en nuestro universo podría no ser contradictorio?

O tal como lo pregunta Grave, al cuestionar a Echeverría: “¿Cómo leer ese código en el cual la libertad y la identidad del sujeto singular y concreto, así como su configuración social y el mundo de la vida sostenido en ella han llevado hasta la exaltación su característica proteica sujetándolo paradójicamente a una modalidad reproductiva de sí misma que pretende sofocar nuevas metamorfosis de la identidad?”⁵⁸

Si alguien conoció bien el capitalismo, la modernidad y la economía, ése fue Echeverría, y por supuesto que estaba consciente de esta contradicción, pero no parece tratar de resolverla en sus obras, quizá en el fondo estaba consciente de que una emancipación a través de la revolución –tal como Benjamin la pensó en su momento–, sería un absurdo en

⁵⁷ Jorge Juanes, “La política y lo político en Bolívar Echeverría,” en *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, op. cit., 176.

⁵⁸ C. Grave, op. cit., 87-88.

un mundo tan cambiante. Al final, el capitalismo se traga al arte y Bolívar Echeverría no dice cómo salir de ello para volver a ser libres, si es que lo hemos sido alguna vez.

Pero no todo parece perdido en este asunto, tampoco podemos pensar que ninguna de sus argumentaciones se sustenta en la práctica, porque aunque Echeverría no nos dejó una solución concreta sí concibió un rayo de esperanza a través de la resistencia, por medio de la estetización barroca del mundo.

Resistencia y estetización barroca

La convicción de Bolívar Echeverría sobre una forma de ser o comportarse frente al mundo surge con el concepto de *ethos*, mismo que se desprende de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, de Max Weber⁵⁹ (*Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus*, 1905), en el cual, éste se refiere a un tipo de “*ethos* económico” como modelo de funcionamiento para vivir éticamente; es decir, para Weber debe existir un compromiso profundo entre la ética del progreso –un compromiso con la modernidad y la técnica– y la economía, para que las sociedades puedan subsistir. Sin embargo, Echeverría le daría un sentido más amplio en el que *ethos* no sólo se refiere a un comportamiento económico que versa sobre la comunidad protestante, sino a un gran *ethos* histórico que atraviesa por completo el sentido del individuo como sujeto y a toda la cultura en Occidente, a distintas formas de sobrevivir al, y con el mundo, y obviamente también lo relaciona con la economía a partir de la modernidad: el capitalismo. Echeverría explica el sentido de *ethos* de la siguiente forma:

⁵⁹ Vid. Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, trad. Luis Legaz Lacambra, ed. Francisco Gil Villegas (México: FCE, 2003).

El término ‘*ethos*’ tiene la ventaja de su doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de ‘morada o abrigo’, lo que en ella se refiere a ‘refugio’, a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a ‘arma’, a recurso ofensivo o activo. Alterna y confunde el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” –un dispositivo que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso, que implica una manera de contar el mundo y de confiar en él– con el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” –un dispositivo que nos protege de la vulnerabilidad propia de la consistencia proteica de nuestra identidad, que implica una manera de imponer nuestra presencia en el mundo, de obligarlo a acosarnos siempre por el mismo ángulo.⁶⁰

Así, el *ethos* está enfilado a ser un comportamiento que nos haga sobrevivir y además es un mirador desde el cual estudiar –como en una trinchera– las veces en que podemos salir y en las que debemos retroceder ante el mundo, con el fin de ser nosotros, de construirnos, pero con la capacidad también de transformarnos de acuerdo a la vida. Por ello, el *ethos* es un comportamiento social estructural, “por cuanto en él se repite una y otra vez a lo largo del tiempo la misma intención que guía la constitución de las distintas formas de lo humano. También es la puesta en práctica de una estrategia destinada a hacer vivible lo invivible, a resolver una contradicción insuperable; sólo que en su caso se trata de una configuración histórica específica de la contradicción fundamental que constituye la condición humana.”⁶¹ Asumimos entonces que el *ethos* histórico tiene cierto carácter y que su necesidad está avocada a tratar de superar la contradicción de la vida.

En este sentido, Echeverría, al igual que Weber, consideró que existen comportamientos alrededor de la economía capitalista de la modernidad y que subsisten con

⁶⁰ B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, op. cit., 162. Para una más amplia definición de *ethos*, vid. pp. 36-41 y 161-172.

⁶¹ *Idem*. Cabe recordar que el término *ethos*, es definido por Echeverría de esta manera: “El término *ethos* tiene la ventaja de su ambigüedad o doble sentido; invita a combinar, en la significación básica de “morada o abrigo”, lo que en ella se refiere a “refugio”, a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a “arma”, a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de “uso, costumbre o comportamiento automático” –una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso– con el concepto de “carácter, personalidad individual o modo de ser” –una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera–.” Cf. *ibid.* 37.

ella; ésta es su célebre teoría del cuádruple *ethos* de la modernidad capitalista. Comencemos por señalar que se trata de los *ethe* realista, clásico, romántico y *barroco*. Su nombre proviene de la alegoría que realiza el filósofo con cada uno de esos estilos artísticos, y su fuerza recae en que cada uno de estos comportamientos sociales subsiste a la contradicción capitalista de la vida, del mismo modo en que se caracteriza a las distintas formas del arte que le dan nombre.

El *ethos* realista tiene una actitud de identificación activa y militante con el hecho capitalista; afirma la valorización del valor y el desarrollo de las fuerzas productivas; asume como verdaderas la eficacia y bondad insuperables del mundo establecido; y sobre todo afirma la imposibilidad de un mundo alternativo.

El *ethos* clásico se encuentra distanciado del hecho capitalista; no se compromete a oponerse al designio negativo e inapelable del capitalismo; asume un papel constructivo y de comprensión frente al hecho capitalista; compensa los rasgos detestables del hecho con la vida efectiva que éste le proporciona.

El *ethos* romántico es tan militante como el *ethos* realista pero contrapuesto a él, es decir, no afirma la plusvalía, sino el valor de uso; asume la metamorfosis de la “forma o mundo natural” como un infierno capitalista; se afirma en la medida que transfigura al capitalismo como su contrario.

Y finalmente el *ethos* barroco,⁶² que es el que más nos interesa, está distanciado del hecho capitalista, le parece inaceptable y ajeno; afirma la “forma o mundo natural”, aunque ya vencida por el capital; se asume como una resistencia frente al hecho capitalista pero a diferencia del *ethos* romántico no es revolucionario; afirma el valor de uso; su estrategia para

⁶² Cf. B. Echeverría, “El *ethos* barroco,” en *ibid.*, 32-56.

sobrevivir consiste en trascender y desrealizar la contradicción del hecho capitalista por medio de un tercero que no puede ser. Es decir, lleva la realidad capitalista a un plano imaginario en la que ésta se desvanece, y donde el valor de uso se consolida, pese a haber perdido la batalla contra el capital.

Este último es en realidad un comportamiento que Echeverría detectó en la sociedad indígena mexicana del siglo XVII como resultado del enfrentamiento del código originario americano y el código cultural impuesto por los españoles durante la conquista. Al no existir un término medio o una oportunidad de mezcla y al ser dos comportamientos tan disímiles, a la sociedad nativa ya vencida, no le quedó otra manera de aferrarse a la vida –ya que no sería ganándole la batalla a los europeos– que sobrevivir de la forma barroca. Es decir, por medio de la teatralización del mundo de la vida. Para entender esta forma basta darnos cuenta de las características usuales que se le adjudican al estilo barroco, como ornamentación excesiva, sensualista, escapista, *grosso*, teatral, exagerado, ornamental, exótico, o como lo señala Theodor Adorno, simple *decorazione assoluta*. Visto así, el comportamiento barroco busca sobrevivir al clásico, pero no imitándolo ni superándolo, sino sólo llevándolo más lejos, tratando de reproducirlo, pero con un sentido más ornamental, más vivo, hiperreal.

Sustrayéndolo a la vida del código indígena de aquella época en México, la estetización barroca de la realidad, servía para que las personas hicieran “como si” obedecieran, “como si” se sometieran. Pensando en el terreno religioso, un grande ejemplo de ello es que esta sociedad nunca adoptó –o terminó de adoptar–, más bien, hizo “como si” adoptara la religión cristiana; su cosmogonía, sus dioses, sus ritos, sus nombres, pervivieron bajo el disfraz cristiano. Llevaron la teatralización del mundo –pensaría que a la perfecta estetización de la vida– a su máximo esplendor, porque crearon una sociedad que vivió bajo

la teatralización absoluta permanentemente, es decir, revitalizando la fiesta constantemente en su día a día.

Finalmente este *ethos* que nos muestra Echeverría es la promesa del resultado “real” de la ruptura que lleva consigo la estetización en la vida humana, y sin embargo, Echeverría no nos ofrece una revolución, sino tan sólo una resistencia.

Conclusiones

Cuando nos referimos a lo “estético” debemos entender, –al menos dentro de una acepción kantiana, sensibilidad y subjetividad– el terreno que percibimos subjetivamente. Desde un inicio, la intención de este escrito fue explicar por qué dentro de la obra de Bolívar Echeverría, más en específico, cuando habla acerca de los comportamientos en ruptura: el juego, la fiesta y el arte, cabría o no la posibilidad de que hubiese logrado una reflexión dentro del ámbito del arte y la estética. Finalmente, entendiendo la disciplina estética como el estudio de la percepción, de lo sensible, Echeverría en definitiva, con sus altas y bajas, consigue explorar ese campo y concretar la función del arte en su sentido social, estetizando la manera de ver el mundo real.

Para tener una teoría sobre la experiencia estética, Echeverría no necesitó de una obra de arte en específico, sino comprender qué es lo que hace ésta en nuestro tiempo, cuál es su función y cómo la lleva a cabo. Lejos de su lugar tradicional, para nuestro autor “[...] la obra de arte tiene funciones sociales y su valor estético es accesorio. Así el problema del arte no puede tener como referente la materia sino sólo su representación radical, su montaje virtual; en este sentido, el arte sin duda reforzaría el artificio cultural universal de Occidente.”⁶³

Por otra parte, el arte y los comportamientos en “ruptura” son vitales en los seres humanos, nos proporcionan momentos de fuga dentro del tiempo cotidiano de lo real, y como tales, son variados y no son exclusivos de un sector de la sociedad. En la actualidad el arte no puede tener los mismos objetivos y resultados que pretendía en otros momentos de la

⁶³ C. Oliva, *El artificio de la cultura*, op. cit., 31.

historia, no es factible ya encuadrarlo en un significado único e irreflexivo, que ya es sólo útil para el estudio de cada una de sus etapas. Por el contrario, es debido considerar de suma importancia a todos los sectores de la sociedad, a las distintas culturas y asimilar sus comportamientos en ruptura, para comprender mejor la vida, la nuestra y la de los otros.

Y así como el arte debe buscarse en sectores recónditos de las sociedades y no sólo contemplarse desde sus instituciones, me parece que con el conocimiento estético debe ocurrir algo similar. Es decir, si hace tiempo –como lo han demostrado Horkheimer, Adorno y Benjamin⁶⁴–, el arte como resultado de la cultura ha tomado la función de ser una embestida política, tecnológica y, se ha manifestado en torno a las masas y al capitalismo, significa que hoy más que nunca interactúa de nuevas formas con cada individuo. La estética debe ser capaz de estudiar los nuevos fenómenos sobre la percepción del arte en nuestro entorno social, de acuerdo a los acontecimientos y tiempos recientes –sobre todo hoy en día donde la vida pasa tan rápido y de manera inesperada.

En lo particular, me parece reconocer en Bolívar Echeverría el llevar la comprensión estética fuera de su zona de confort, es decir, Echeverría dejó de pensar en el arte sólo como objeto y se enfocó en su función social, por consiguiente, pudo hacer que formas de comportamiento humano llevaran a cabo la estetización del mundo real, que el sujeto fuera su propia arma y se manifestara en función suya, y de la resistencia; llevó el pensamiento estético clásico a las calles –sin darse cuenta o sin que muchos lo percibieran. Y ese es su mérito.

Finalmente consideraremos que la estética como disciplina tiene que pensarse desde todas las dimensiones posibles, porque cambiará nuestra perspectiva del mundo y de lo

⁶⁴ Vid. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*; Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*.

inexplorado por las instituciones del arte, haciendo que estas se acerquen más a lo cotidiano y a lo humano. La reflexión de la relación entre la precepción del sujeto y del objeto en el mundo no dejará de existir, a menos de que los individuos dejen de tener consciencia de sí, de ahí el valor de la estética en la Historia del arte, y en la cultura.

Por último, coincidimos con un comentario de Carlos Oliva sobre el trabajo de Bolívar Echeverría: “Su obra tiene una función vital y política y es una herramienta para potenciar desde el pensamiento, la reflexión y la imaginación –lugares claramente marginados en la sociedad capitalista– la posibilidad de una sociedad postcapitalista. Y sin embargo, esto no sólo no se contrapone, sino que demanda un trabajo sistemático sobre sus escritos.”⁶⁵ Será nuestra tarea seguir reflexionando sobre la emancipación del ser humano, desde su punto de vista o quizá desde otros lugares que no sean su obra, pero sí en pos de entender y cuestionar los propósitos de la humanidad a través del arte.

⁶⁵ C. Oliva Mendoza, *Semiótica y capitalismo*, *op. cit.*, 109.

Bibliografía

- Agustín, San. “Del libre albedrío.” En *Obras de San Agustín III: Obras filosóficas*, ed. P. Evaristo Seijas, 190-246. Madrid: La editorial católica, 1963.
- Aristóteles. *Poética*. En *Poética; Magna moralia*, trad. y notas de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá. Madrid: Gredos, 2011.
- Barreda, Andrés. “En torno a las raíces del pensamiento crítico de Bolívar Echeverría.” En *Antología: Bolívar Echeverría. Crítica de la modernidad capitalista*, ed. y coord. Gonzalo Gosálvez, 19-64. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia / Oxfam, 2011.
- Baumgarten, Alexander G. *Estética breve*, ed. y trad. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: CIF *Excursus*, 2013.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert, intr. Bolívar Echeverría. México: Ítaca, 2003.
- Danto, Arthur C. *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, trad. Carles Roche. Barcelona: Paidós, 2005.
- Descartes, René. *Discurso del método*, trad. D. Manuel García Morente. Madrid: Espasa-Calpe, 2010.
- Echeverría, Bolívar. *Apunte sobre la “forma natural” de la vida humana*. Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana. Siglo XX (http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Documentos/ApunteSobreLaFormaNaturalDeLaVidaHumana-Echeverria_Bolivar.pdf).
- _____. “Arte y utopía.” En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Walter Benjamin, trad. Andrés E. Weikert, intr. Bolívar Echeverría, 9-28. México: Ítaca, 2003.
- _____. “De la Academia a la bohemia y más allá.” En *Modernidad y blanquitud*, 115-134. México: Era, 2010.
- _____. *Definición de la cultura*. México: Ítaca / FCE, 2013.
- _____. “Definición de la modernidad.” En *Modernidad y blanquitud*, 13-34. México: Era, 2010.

- _____. “Imágenes de blanquitud”. En *Modernidad y blanquitud*, 57-86.
- _____. “La identidad evanescente.” En *Las ilusiones de la modernidad*, 56-76. México: Era, 2018.
- _____. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 2000.
- _____. *Un concepto de modernidad*. Transcripción de la exposición en la sesión inaugural del Seminario: “La modernidad: versiones y dimensiones.” Del 7 de febrero de 2005. Publicado en *Bolívar Echeverría: Discurso Crítico y Filosofía de la Cultura* (http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/un_concepto_de_modernidad).
- _____. *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI, 1998.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y el último hombre*, trad. P. Elías, Barcelona: Planeta, 1992.
- Gandler, Stefan. “Sobre la relación de comunicación y valor de uso en Bolívar Echeverría.” En *Para una crítica de la modernidad capitalista: Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría*, ed. y comp. Mabel Moraña, 193-216. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador / Corporación Editora Nacional / DGE-Equilibrista, 2014.
- Grave, Crescenciano. “El discurso crítico sobre la modernidad.” En *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, comps. Diana Fuentes; Isaac García Venegas; Carlos Oliva Mendoza, 87-100. México: FFyL / UNAM / Ítaca, 2012.
- Horkheimer, Max; Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*, trad. Eugenio Ímaz. Madrid: Alianza, 2000.
- Juanes, Jorge. “La política y lo político en Bolívar Echeverría.” En *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, comps. Diana Fuentes; Isaac García Venegas; Carlos Oliva Mendoza, 65-86. México: FFyL / UNAM / Ítaca, 2012.
- Liotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1987.
- Oliva Mendoza, Carlos. *El artificio de la cultura*. México: UNAM, 2009.
- _____. *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. México: UNAM / DGAPA / FFyL / Ítaca, 2013.

- Palazón Mayoral, María Rosa, comp. *Antología de la estética en México*. México: UNAM, 2006.
- Pico della Mirandola, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*, trad. Adolfo Ruiz Díaz. México: UNAM, 2004. En *Revista Digital Universitaria*, no. 11, vol. 11 (1 de noviembre de 2010): 1-6. (<http://www.revista.unam.mx/vol.11/num11/art102/art102.pdf>).
- Platón. “Libros III y X” de *República*. En *República; Parménides; Teeteto*, trad. y notas Conrado Eggers Lan.78-118, 311-340. Madrid: Gredos, 2011. (Colección Grandes Pensadores, tomo II.)
- Plazaola, Juan. *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, 4ta edición. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “Los problemas de la estética marxista.” En *Antología de la estética en México*, comp. María Rosa Palazón Mayoral, 31-100. México: UNAM, 2006.
- _____. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: FFyL / UNAM, 2005.
- _____. *Invitación a la estética*. México: Random House Mondadori, 2007.
- _____. *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI, 2005.
- Sigüenza, Javier. “Aproximaciones al discurso crítico de Bolívar Echeverría.” En *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*, comps. Diana Fuentes; Isaac García Venegas; Carlos Oliva Mendoza, 65-86. México: FFyL / UNAM / Ítaca, 2012.
- Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1987.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, trad. Luis Legaz Lacambra, ed. Francisco Gil Villegas. México: FCE, 2003.