

El *ethos* barroco: una lectura desde la teoría de los modos literarios

The baroque ethos: a reading from the theory of literary modes

César Eduardo Carrión¹

cecarrion@puce.edu.ec

Resumen

El siguiente artículo valora el concepto de “*ethos* barroco”, creado por el pensador ecuatoriano-mexicano Bolívar Echeverría (Riobamba, Ecuador, 1941-Ciudad de México, México, 5 de junio de 2010), tal como aparece en su libro titulado *La modernidad de lo barroco* (1998), desde una particular interpretación de la Teoría de los modos literarios, desarrollada por Northrop Frye, en su libro *Anatomía de la crítica* (1991), y reinterpretada por Hayden White en parte de su libro titulado *Metahistoria* (1998). Tal ejercicio responde a la posibilidad de leer la propuesta de Echeverría como un modelo de interpretación de toda la historia de Occidente, denominado “*ethos* histórico”.

Palabras clave

Bolívar Echeverría, *ethos* barroco, Northrop Frye, Hayden White, *ethos* histórico.

Abstract

The following article assesses the concept of “*baroque ethos*”, created by the Ecuadorian-Mexican thinker Bolívar Echeverría (Riobamba, Ecuador, 1941-Mexico City, Mexico, June 5, 2010), as it appears in his book entitled *Modernity of the baroque* (1998), from a particular interpretation of the Theory of literary modes, developed by Northrop Frye, in his book called *Anatomy of criticism* (1991), and reinterpreted by Hayden White in part of his book entitled *Metahistory* (1998). This exercise responds to the opportunity to read the Echeverría theory as a model of interpretation of the whole history of the West, called “*historical ethos*”.

Keywords

Bolívar Echeverría, *baroque ethos*, Northrop Frye, Hayden White, *historical ethos*.

Forma sugerida de citar: Carrión, César Eduardo (2017). El *ethos* barroco: una lectura desde la teoría de los modos literarios. *Universitas*, XV(26), pp. 163-178.

¹ Doctor en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador. Decano de la Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Introducción

Asumo que aquella parte de la obra crítica de Bolívar Echeverría, sintetizada en su libro *La modernidad de lo barroco* (1998), puede leerse como una ficción cultural, en la medida en que se constituye como un metarrelato sobre la totalidad de la historia de la Modernidad capitalista, tal como la entiende ese autor. Es decir, asumo que esta parte del discurso crítico de Echeverría pretende trazar una síntesis del despliegue de la historia de Occidente, desde una perspectiva cultural que integra lo político y económico a lo estético y social. En primer lugar, presento mi lectura sobre las tesis de Frye, con el fin de trazar una taxonomía básica. A continuación, ubico a cada uno de los cuatro *ethe* que componen el *ethos* histórico de la modernidad, ideado por Echeverría, en un posible mapa crítico, que me ayude a examinarlos como relatos. Acudo también a la lectura que de esta propuesta teórica hace White. Más adelante, condenso la explicación que da Echeverría sobre cada uno de los cuatro *ethe*, para ponerlos al mismo tiempo en relación con los distintos *modos literarios* estudiados por Frye y White. Como consecuencia, sugiero finalmente la aplicación de un esquema de análisis, mediante la elaboración de un mentefacto o cuadro sinóptico dinámico, que explicita la relación que encuentro entre los modos discursivos literarios y los cuatro *ethe* de la modernidad de Occidente, definidos por Echeverría.

Acudo en primer término a la Teoría de los modos literarios, desarrollada por Northrop Frye, debido al cariz narrativo que acusa el concepto del *ethos* barroco de Echeverría, al menos desde el punto de vista de su disposición u organización como discurso o enunciado. Es claro que los textos que definen el *ethos* barroco no son relatos literarios, en estricto sentido, sino textos argumentativos de intención filosófica. Sin embargo, en el contexto de la obra de Echeverría, se muestran como meta-relatos: pretenden ser una síntesis del desarrollo de la historia de Occidente, y de lo que Echeverría denomina Modernidad capitalista. La tipología de los *ethe*, ideada por este teórico social, tiene una clara disposición narrativa, al menos desde cierto entendimiento del carácter narrativo que determinados textos o enunciados poseen, según las consideraciones que a continuación explico.

Concibo a todo discurso narrativo como la suma secuencial y progresiva de sus unidades mínimas de significado, independientemente de los llamados semas y sememas, en disciplinas tales como la Lingüística y la Semántica. Así pues, y solo para efectos del presente análisis, considero que

los textos narrativos (los que denominaré de aquí en adelante, simplemente, como relatos) son aquellos en los que predomina la exposición secuencial y progresiva de sus elementos mínimos de significado, versus, por ejemplo, los textos líricos, en los que predomina la reiteración de aquellos elementos constitutivos. En otras palabras, entiendo que, en todo discurso con actitud narrativa, existe una transformación gradual e irreversible del estado inicial del universo ficticio o histórico (o conceptual, en el caso de Echeverría); mientras que, en toda actitud lírica, para seguir con el ejemplo, la tensión se concentra en la *ritmicidad* o musicalidad de la presentación de los elementos que componen ese universo ficcional. Por lo tanto, considero que, a mayor progresión de elementos constitutivos en un enunciado, corresponde una mayor *narratividad*; mientras que, siguiendo con el ejemplo, a mayor reiteración de los elementos constitutivos del enunciado, corresponde una mayor *liricidad* o *lirismo*.

Así pues, el carácter narrativo de la propuesta teórica de Echeverría, denominada *ethos histórico de la modernidad* (compuesta por los cuatro *ethe*, entre los que se encuentra el *ethos* barroco), encuentra su origen en la extrapolación de conceptos y estructuras provenientes de la Historia del Arte Europeo, en la cual el barroco constituye una instancia cronológica de decadencia o crisis del sistema. Como veremos en el siguiente acápite, al asignar a cada uno de sus *ethe* el nombre de un momento histórico del arte europeo, Echeverría estaría adoptando tácitamente una visión cronológica y evolutiva. Sin embargo, intenta vaciar al *ethos* barroco de su carácter evolutivo, sugiriendo que se trata de una tipología supra-histórica, que describe la coexistencia simultánea de varios *ethe* en el contexto latinoamericano, a diferencia de lo que ocurriría en otras sociedades como la europea, donde esta convivencia de *ethos* no es tan evidente. De esta manera, Echeverría sugiere que la Modernidad ocurre en Latinoamérica de manera distinta que en Europa.

Esta perspectiva de análisis guarda afinidades profundas con la propuesta de White, con la salvedad de que en el presente artículo me concentro en la dimensión narrativa del discurso de Echeverría, que, por supuesto, tiene otras dimensiones como la conceptual o la informativa. Lo que he denominado meta-relato es apenas una lectura de aquello que White denomina discurso “metahistórico”, término que describe aquellos textos que combinan “ciertas cantidad de ‘datos’, conceptos teóricos para ‘explicar’ esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados”

(White, 1998, p. 9). Ciertamente, el trabajo de Echeverría sobre el *ethos* histórico gira en torno de la definición de un concepto, pero parte de la narración del origen del barroco, como descriptor de una realidad cultural dada y de su funcionamiento en la tradición hispánica, mediante el análisis de una serie de datos provenientes, sobre todo, de la historia de la arquitectura y las artes plásticas europeas. White integra dentro de este conjunto de discursos “meta-históricos” a las obras de largo aliento que incluyan y superen las monografías y los informes de archivo, entre ellas, las filosofías de la historia, ámbito disciplinar al que pertenece la reflexión de Echeverría sobre el *ethos* barroco. Estas son, consecuentemente, las fuentes conceptuales del presente artículo.

Un acercamiento a la Teoría de los modos literarios

En la propuesta teórica de Frye, existen al menos dos modos de analizar las tradiciones literarias en general y, para lo que nos concierne, los relatos en particular. Desde su punto de vista, existen al menos dos modos de acercarse críticamente a la historia de la literatura y a la historia en general, a saber: la crítica histórica y la crítica retórica (Frye, 1991, pp. 53-96). Esta última inventa aquello que Frye denomina *Teoría de los géneros*, mientras que la primera postula la posibilidad de formular una *Teoría de los modos*. Para este autor, la aparición de los géneros literarios coincide con el surgimiento de nuevas ideologías y por lo tanto tiene un carácter secuencial cronológico. Esto no quiere decir que, necesariamente, los viejos géneros literarios desaparezcan del todo, pero en los sucesivos momentos históricos se limitan a un estado de latencia o caen en periodos de franca decadencia, cuando las condiciones históricas de una determinada sociedad lo determinan. Los modos literarios, en cambio, son para Frye maneras supra-históricas que se dividen en géneros, y estos géneros se dividen en especies.

Para poner un ejemplo, podríamos recordar que el género de las novelas de caballería coincide en gran medida con la aparición del feudalismo, mientras que *El Quijote*, la novela que reestructura todo ese género desde la parodia o la ironía y que crea una especie aparte que dará pie al nacimiento de otro género literario (la novela moderna), coincide con un estado histórico posterior desde la visión de la economía política: el capitalismo emergente. De manera que, en correspondencia con el objeto discursivo elegido, esto es, los meta-relatos o discursos metahistóricos, el tipo de análisis más

productivo o idóneo es el método histórico (correspondiente a la *Teoría de los modos*), pues nos permite abarcar discursos diacrónicos desplegados extensamente, como el del *ethos histórico de la modernidad*, en el que está incluido del *ethos barroco*. El análisis de estos modos supra-históricos nos permitiría hallar comportamientos ideológicos generales en los textos con carácter narrativo de cualquier época histórica. En contraste, los métodos retóricos de lectura (correspondientes a la *Teoría de los géneros*) serían más apropiados para realizar cortes sincrónicos, que examinen el funcionamiento de las estructuras textuales, en su coherencia interna y eficacia expresiva.

A partir de esta división entre instancias supra-históricas (modos) y otras de origen histórico (géneros), podemos entender mejor dos núcleos de esta propuesta crítica, según la cual se organizan los relatos o ficciones (Frye, 1991, pp. 53 y ss.): en primer lugar, “el poder de acción del héroe” y, en segundo lugar, la relación del héroe con la sociedad. Al clasificar las narraciones “de acuerdo con el poder de acción del héroe”, podemos encontrar al menos cinco variedades discursivas. Primero, si el poder de acción del héroe es superior en clase a los hombres y al ambiente natural, la historia será un mito. Segundo, si es superior en grado a los hombres y al ambiente, la historia será un romance. Tercero, si el poder de acción del héroe es superior en grado a los hombres, pero no al ambiente, la historia corresponderá a la épica y la tragedia. Cuarto, si el poder de acción del héroe no es superior a los personajes ni al ambiente, la historia será una comedia o una ficción realista. Y quinto, “Si [el héroe] es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos”, la historia es del modo irónico. Finalmente, podemos hallar otra distinción entre los modos, según la relación del héroe con la sociedad: uno trágico, cuando el héroe se aísla de la sociedad, y uno cómico, cuando el héroe se incorpora a ella. He subrayado con negrillas en este párrafo cuatro términos (romance, tragedia, comedia, ironía), porque son ellos los que me ayudan a describir mejor el comportamiento de los relatos ubicados históricamente en el momento de la modernidad capitalista de Occidente, según las ideas de Echeverría. Tanto la épica cuanto el mito son modos discursivos que corresponderían a estadios narrativos más propios de sociedades pre-modernas, de manera que no resultan útiles para nuestro objetivo, puesto que el *ethos barroco* es un concepto desarrollado en plena modernidad, y que intenta explicarla en lo que, según Echeverría, son sus propios términos.

La elección de estos cuatro modos de tramar la historia, según el poder de acción del héroe y su relación con la sociedad de la que proviene, guar-

da correspondencia también con el análisis que realiza White de las estrategias narrativas que aplican los historiadores en su trabajo. White encuentra al menos tres estrategias básicas: por argumentación formal, explicación de la trama e implicación ideológica. Cada una de ellas genera cuatro tipos de articulación discursiva, que guardan correspondencia con cada uno de los tipos generados dentro de las otras estrategias. White propone cuatro modos de articulación en cada una de ellas, inspirado en el análisis de los tropos predominantes en cada uno de los discursos producidos a partir de estas estrategias: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Esta premisa le lleva a White a plantear la posibilidad de hallar en el trabajo de los historiadores ciertos comportamientos lingüísticos o tropológicos que generarían modos de conciencia correspondientes. En este punto me distancio un tanto de White, puesto que, si bien creo que la conciencia autoral del historiador se puede reflejar en el predominio de determinadas estrategias discursivas de orden poético o lingüístico, puede ocurrir el caso de que la conciencia histórica del autor sea tan ecléctica, auto-referente o autocrítica, que más de una estrategia narrativa predomine periódicamente a lo largo de su obra. El esquema de White podría resultar un tanto rígido en este punto puesto que, lingüísticamente, los tropos citados (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía) pueden alternarse perfectamente sin llegar a convertirse en síntomas de un cambio de conciencia histórica.

El análisis del *ethos* barroco, a la luz de cada una de las estrategias discursivas presentes en la obra de Echeverría, requiere de un espacio mayor del dispuesto para este trabajo, sobre todo si contamos que la tipología de White comprende doce modos discursivos en total, cuatro por cada estrategia, a saber (1998, pp. 39-41): Por el modo de tramar: romántico, trágico, cómico, satírico; por el modo de argumentación: formista, mecanicista, organicista, contextualista; y por el modo de implicación ideológica: anarquista, radical, conservador, liberal. Esta taxonomía no implica un régimen estricto de combinaciones posibles, lo que significa, por ejemplo, que junto con una trama romántica puede presentarse una argumentación formista con una ideología liberal, tal como explica el mismo White. Las combinaciones posibles son muy amplias. En esta ocasión, me concentraré solamente en aquellas “estrategias por explicación de la trama”, toda vez que en el discurso sobre el *ethos* barroco existe en efecto una suerte de relato, donde un sucedáneo del héroe ficcional, representado por el sujeto humano moderno, se enfrenta al desarrollo del capital, que se constituye como sujeto sustituti-

vo, y auténtico antagonista desde el punto de vista de la teoría marxista de la enajenación. De manera que el ejercicio propuesto en este artículo es relativamente sencillo: plantear un posible paralelo entre cada uno de los *ethe* de la modernidad y cada uno de los modos de tramar un relato. Más que identificar si el trabajo de Echeverría sobre el *ethos histórico de la modernidad* funciona como un romance, una tragedia, una comedia o una sátira (trabajo que queda pendiente), mi propósito será identificar a qué modo argumentativo, según la explicación de la trama, corresponde cada uno de estos *ethe*. En suma, quiero averiguar qué tipo de trama narrativa da forma al *ethos* barroco: ¿romance, tragedia, ironía, comedia? Así pues, se torna necesario extender la descripción de cada uno de estos cuatro modos argumentativos, desde la óptica de White, para luego proponer un primer esquema, que me permita dibujar un mapa conceptual.

Siguiendo esta línea explicativa, el romance es “un drama del triunfo del bien sobre el mal, de la virtud sobre el vicio, de la luz sobre las tinieblas” (White, 1998, p. 20). Siguiendo la primera caracterización que realicé, desde el punto de vista del poder de intervención del héroe en el universo narrado, podríamos instaurar como personaje arquetípico al mesías, cuya caída, tal como ocurre en la mitología cristiana, se da solamente para permitir su triunfo y ascenso definitivo. Por el contrario, la sátira o ironía, es el testimonio del temor del hombre de ser “el prisionero del mundo antes que su amo” (p. 20). En la sátira no existe redención posible, pues “el enemigo irreconciliable del hombre” (p. 20) es la propia muerte, siempre invencible. Este primer par de modos argumentativos es mutuamente excluyente, no tanto así el compuesto por la comedia y la tragedia, ya que ambos sugieren la posibilidad de una liberación parcial de la caída del héroe y “un escape siquiera provisional del estado dividido en que los hombres se encuentran en este mundo” (p. 20). No obstante, existen esencialmente contrapuestos, dado que la comedia impulsa “la esperanza de un triunfo provisional” mediante “ocasionales *reconciliaciones* de las fuerzas en juego en los mundos social y natural” (White, 1998, p. 20), mientras que la tragedia tiende a acentuar la diferencia entre los hombres y también entre ellos y la naturaleza, la ley o lo divino. Pese a todo, en la tragedia la caída del héroe, la muerte misma, no es vista de un modo del todo negativo, ya que permite la revelación de leyes superiores que rigen la existencia humana, “provocada por los esfuerzos del protagonista contra el mundo” (p. 20). Por su lado, la comedia consiste en un trance lúdico, festivo, que suspende el tiempo del mundo real y lo invier-

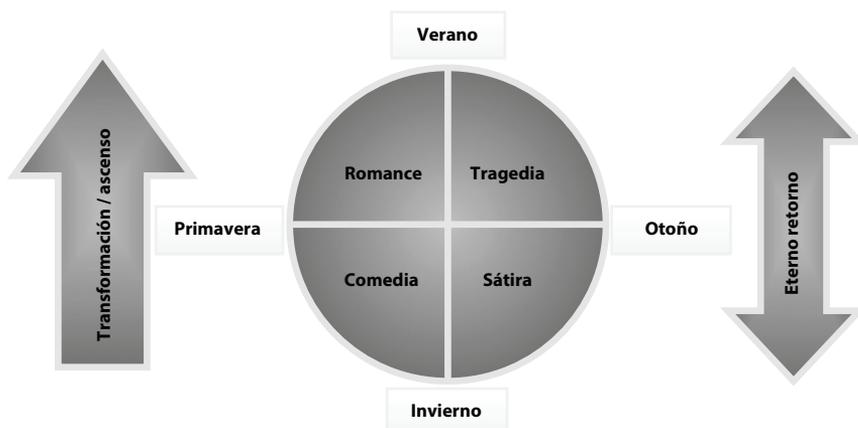
te en un sentido carnavalesco. La comedia no se trata, sin embargo, de una transformación auténtica de los rigores de la realidad, sino de una suspensión momentánea, que le permite al héroe de la trama reconciliarse con su propia condición de subalterno o desventajado.

A la complejidad de este esquema de “tramas arquetípicas” inspirado en la obra de Frye, White suma otra coordinada argumentativa, como consecuencia de toda la reflexión anterior, que nos puede ayudar a ubicar el *ethos* barroco como un relato o ficción cultural. Cada tipo o modo argumentativo enfrenta la transformación histórica del universo narrado de distinta manera:

Tragedia y sátira son modos de tramar de acuerdo con el interés de los historiadores que, dentro o detrás de los hechos contenidos en la crónica, perciben una persistente estructura de relaciones o un eterno retorno de lo mismo en lo diferente. Romance y comedia acentúan la aparición de nuevas fuerzas o condiciones a partir de procesos que a primera vista parecen ser inmutables en su esencia o cambiar apenas en sus formas fenoménicas (White, 1998, p. 22).

A partir de esta reflexión, aparecen ante nosotros dos nociones adicionales: transformación o cambio y reiteración o repetición. Tales nociones conceptuales se pueden resumir en una sola idea temporal: la repetición cíclica. Esta imagen me permite elaborar a continuación un tropo que sintetiza todo lo descrito hasta este momento: estos cuatro tipos o modos argumentativos supra-históricos o pre-genéricos que he caracterizado manifiestan un comportamiento similar al de las estaciones climáticas. La centralidad arquetípica del comportamiento del héroe respecto de su ascenso o caída coincide con la naturaleza dinámica de las estaciones: primavera, verano, otoño, invierno. Vale aclarar que cada una de ellas no refleja en sí misma un comportamiento fijo del héroe de la trama, sino que es apenas una coordinada del esquema gráfico. Consecuentemente, propongo el siguiente *mentefacto* o mapa conceptual²:

2 Este esquema gráfico es la reelaboración de uno muy similar que el profesor Álvaro Alemán nos propusiera a quienes asistimos a su clase sobre Literaturas excéntricas en 2005, en la Maestría en Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.



Como se desprende de este esquema gráfico, el héroe del romance goza de un ascenso primaveral, que lo lleva a una plenitud veraniega. Para él, las transformaciones positivas de su entorno son en gran medida producto de su propio triunfo. El héroe de la tragedia, por su parte, cae desde una plenitud veraniega hasta una situación otoñal, que sin embargo no constituye una decadencia absoluta, pues con ella apenas se confirma que el trayecto de su propia trama empieza de nuevo en el cuerpo o la vida de un héroe futuro. El héroe de la sátira es el perfecto contrario del héroe del romance: desciende de la tierra al infierno, para encontrar en él nada menos que un reflejo hiperbólico de las propias virtudes y vicios que conoció en la tierra. En esta suerte de repetición insalvable halla su afinidad con el héroe trágico. El héroe cómico, en cambio, simula que puede salir de su situación invernal, que lo mantiene congelado, sujeto a condiciones históricas o sociales que le son desfavorables. Finge ser un héroe romántico, cuando en realidad es una especie de parodia de él. Se distingue de los héroes de la tragedia y la sátira, porque en su mundo sí existe una transformación, aunque se encarna solamente en un progreso momentáneo y, en esa medida, falso. El héroe cómico no es necesariamente paródico, porque su condición no se da por oposición a la del héroe romántico, sino por complementariedad con la condición del héroe trágico. Por un lado, el héroe trágico no trasciende individualmente, porque siempre pierde la batalla, pero con su acción ayuda a que exista un rescuido de esperanza colectiva. Por otro lado, el héroe cómico trasciende su condición momentáneamente, pero su fingimiento no hace más que con-

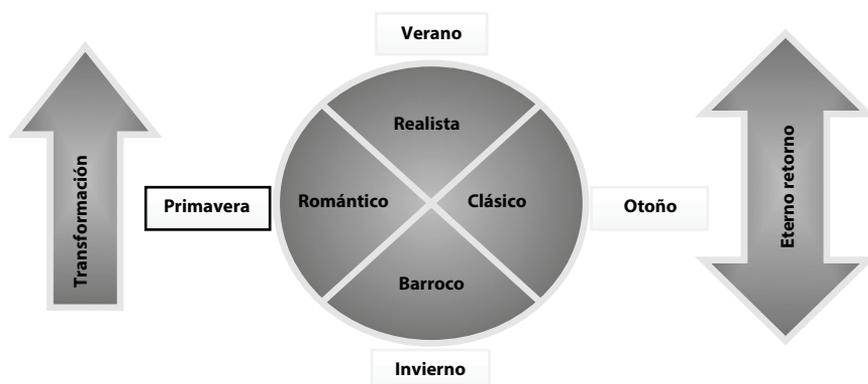
firmar que las condiciones sociales, históricas o naturales, son esencialmente incontrovertibles, estáticas.

A pesar del esfuerzo de sintetizar en un gráfico una parte de las propuestas teóricas de Frye y White, me parece que el resultado no alcanza a reflejar la complejidad del discurso de Echeverría. No obstante, podríamos pensar en darle otra vuelta de tuerca a esta herramienta de lectura, pensando en la posibilidad de mover esta rueda, como si fuera más bien una combinación esférica de cuatro lentes convexas, de forma tal que pudiéramos leer distintos discursos amplificadas a través de sus respectivas superficies. Si vemos de esta manera nuestro instrumento de lectura, sería poco útil pensar en términos como “romance paródico” o “romance satírico”, pues tal oxímoron no haría más que poner en evidencia “la fatuidad de una concepción romántica del mundo” (White, 1998, p. 21). Siguiendo la imagen de la composición esférica de lentes, combinarlos entre opuestos no daría resultados muy claros, como cuando contraponemos dos lentes convexas. El resultado es que su efecto lumínico se neutraliza o distorsiona. Mucho mejor sería superponerlos, como si creáramos una lente convergente, de suerte tal que con cada nueva superficie añadida nuestra visión se amplificara o profundizara. De este modo, podríamos hablar, por ejemplo, de puntos de contacto entre la parodia y la comedia, o entre la comedia y el romance, antes que de discursos que combinen la comedia y la tragedia. En este último caso, cabe precisar que mientras en la comedia la reconciliación ocurre entre los hombres y su sociedad, a pesar de que ésta les siga siendo adversa, las reconciliaciones en la tragedia “son mucho más sombrías; son más de la índole de resignaciones de los hombres a las condiciones en que deben trabajar en el mundo” (White, 1998, p. 20). De forma tal que cuando hablamos de tramas tragicómicas, al menos desde la presente lectura de los términos de Frye y White, estaríamos más bien hablando de una trama que parodia una visión romántica de la tragedia, ya que romance y tragedia, según este esquema, serían modos contiguos que pueden contagiarse mutuamente, mientras más cercanas estén las historias que se cuenten al vértice cardinal de la plenitud veraniega.

El *ethos* barroco según la Teoría de los modos

En este punto de la reflexión, me parece inoficioso seguir especulando sobre las posibilidades combinatorias del esquema propuesto que, como

todo esquema, presenta problemas y limitaciones. Por el contrario, podría resultar más eficiente presentar primero el esquema con los cuatro *ethe* ya posicionados en este mapa, para luego ir explicando la razón por la cual han sido ubicados en cada coordenada. Ahora bien, y a pesar de que los lectores atentos o conocedores de la obra de Echeverría ya podrían intuir por dónde ubicar al *ethos* barroco dentro de este esquema gráfico, este último ejercicio implica la necesidad de caracterizar sucintamente cada uno de los cuatro *ethe* de la modernidad, conforme aparezcan en nuestro mapa conceptual. En cualquier caso, mi intención es apuntar o provocar algunas entradas para el análisis del relato sobre el *ethos histórico de la modernidad*. Tal sería el resultado, con una modificación importante que revela la necesidad de adaptar el esquema diseñado al *ethos* histórico de la modernidad:



Este cambio gráfico en el esquema tiene que ver con la ubicación de los puntos cardinales simbolizados por las cuatro estaciones climáticas. En esta nueva versión, la plenitud veraniega está plenamente identificada con el *ethos* realista, puesto que ya no constituye un punto de referencia del movimiento del héroe en la trama. Ocupa todo el espacio porque en el relato de Echeverría, la actitud del sujeto moderno, que vive esta clase de *ethos*, ocupa todo el universo posible de las acciones del héroe romántico en la plenitud de su triunfo, y también todas las posibilidades de intervención en el universo del héroe trágico, antes de su caída. El héroe del *ethos* realista es veraniego, su trama es la del romance terminado y la de la tragedia improbable. El *ethos* realista no cree que existan contradicciones sociales insupe-

rables. La oposición entre valor de uso y valor de cambio no tiene sentido, pues el primero es entendido por el otro y, aún más, el *ethos* realista promueve la convicción de que la lógica del valor permite el desarrollo del valor de uso. Tal cosa como un sujeto sustitutivo, el valor valorizándose, que pretenda desplazar al sujeto humano en la historia de la humanidad, no existe. Niega toda posibilidad de antagonismos similares: la historia, en cierto sentido, ha terminado, porque el hombre ha conseguido la redención y se encuentra en el cenit de las facultades que le permiten apropiarse del mundo:

En efecto, [el *ethos* realista] se trata de una actitud que permite asociarlo –dentro de la tradición que define el arte como un tipo peculiar de representación de la realidad– con aquella corriente que piensa que el objeto de la representación artística o lo artísticamente representable de las cosas está ahí, en las cosas mismas, entregado directamente a la percepción (Echeverría, 1998, p. 169).

El héroe de la trama del *ethos* realista asume que no existe más realidad posible que la de la modernidad capitalista. Es un héroe ingenuo, ignorante o que, por lo menos, decide desconocer las contradicciones que lo han puesto en aquellas circunstancias.

El *ethos* romántico, como explica Echeverría, podría ubicarse en las antípodas del *ethos* realista, porque en su caso la contradicción entre valor de uso y valor de cambio se resuelve en beneficio del primero. Sin embargo, lo he ubicado junto al *ethos* realista precisamente por esta capacidad de identificar estas dimensiones del valor, negando cualquier contradicción entre ellas. El *ethos* romántico idealiza el capitalismo “en una imagen contraria a su apariencia” (Echeverría, 1998, p. 170). En la práctica de este *ethos* moderno, “el capitalismo es vivido como la realización del ‘espíritu de empresa’” (p. 170). Construye una trama histórica en la que el héroe, el sujeto humano, se muestra optimista de su papel en el desarrollo de la modernidad capitalista. La subordinación del mundo de la vida a la dictadura de la valorización, dice Echeverría, “es vivida como un ‘momento necesario’” (p. 170). El héroe del romance se identifica con el sujeto del *ethos* romántico, precisamente porque para ambos, como ocurre en la estética romántica, “el objeto de la representación artística no coincide con las cosas tal y como están en la percepción práctica, sino que tiene que ser ‘rescatado’ de ellas” (Echeverría, 1998: 170). En este caso, la identificación entre mundo creado y realidad, vale decir entre lo real y lo representado, no se da de manera natural y obvia en la naturaleza, sino que requiere de la intervención activa de

la individualidad productiva del sujeto. El cenit del verano no llega espontáneamente, el hombre debe elevarse hacia él desde su inicial precariedad invernal. El héroe de la trama del *ethos* romántico asume que puede transformar la realidad de la modernidad capitalista en su propio e individual beneficio. Es el típico héroe optimista y emprendedor. Es el típico aventurero.

El *ethos* clásico podría habitar perfectamente el territorio otoñal de la trama trágica. Tal como ocurre con los héroes de este modo argumentativo, su caída implica cierto nivel de reconciliación sombría con la realidad, pues al mismo tiempo que niega la posibilidad de cualquier transformación cierta de su entorno, la entiende como una condición fatal, inevitable. En términos de Echeverría: “No anula ni desconoce la contradicción propia del hecho capitalista sino que por el contrario la trata en calidad de condición ineludible de la vida moderna” (1998, pp. 170-171). La visión trágica del héroe de la trama del *ethos* clásico parece ser muy clara para nuestro autor: “Su actitud afirmativa respecto del hecho capitalista no le impide percibir en la consistencia misma de lo moderno el sacrificio que hace parte de ella” (pp. 170-171). La expresión clave en este fragmento del discurso de Echeverría es el sustantivo “sacrificio”. Para el héroe del *ethos* clásico, la subordinación del valor de uso al valor de cambio es la menos mala de todas las opciones de vivir el capitalismo. La pertinencia de la identificación entre *ethos* clásico y modo argumentativo trágico está dada por la similitud que guardan con la estética neoclásica, en la cual el objeto de la representación artística involucra “una aprehensión para la cual dicho objeto sólo aparece en el momento de la adecuación entre lo percibido y lo imaginado, en el proceso inmanente de comparación de la cosa con su propio ideal” (Echeverría, 1998, p. 171). El héroe de la trama del *ethos* clásico es otoñal, pues como las hojas resacas que caen de los árboles, su ideal de emprender contra las leyes del mundo se disuelve al tocar tierra y verificar que son ineluctables. Se trata del héroe que practica la resignación, después de haber pensado o haber efectivamente luchado contra la realidad del mundo capitalista. Responde al arquetipo del héroe derrotado, del vencido que no tiene más opción que entregarse a la fatalidad.

El héroe de la trama del *ethos* barroco no borra “la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista” (1998, p. 171) como hace el realista, ni la niega como hace el romántico, sino “que la reconoce y la tiene por inevitable, de igual manera que el clásico” (p. 171), con la diferencia de que se resiste a aceptarla y, a diferencia del héroe del *ethos* clásico, no apuesta por el valor de cambio, sino que insiste en la preeminencia del

valor de uso. El héroe del *ethos* barroco podría tener una dimensión cercana al héroe de la sátira, pues es contrario a la convicción romántica de la trascendencia. Pero en su mayor parte es un héroe cómico, pues simula que una reconciliación con el mundo es posible mediante la creación de instancias festivas o carnales. Debe quedar claro que Echeverría no piensa que esta forma de vivir el capitalismo sea emancipadora y libertaria, pues tanto como las otras es una manera de vivirlo, no de salir de él. La contradicción capitalista se resuelve en el *ethos* barroco, “llevándola a un segundo plano, imaginario, en el que pierde su sentido y se desvanece, y en donde el valor de uso puede consolidar su vigencia pese a tenerla ya perdida” (p. 171). El héroe de la trama del *ethos* barroco es semejante al protagonista de la comedia y el carnaval, que monta en escena un mundo posible, pero improbable desde el punto de vista del capitalismo. Su comportamiento responde al arquetipo del rebelde, del irreverente, de aquel que en sus devaneos teatrales sueña que es un revolucionario que destruye todo el escenario y edifica uno nuevo: el escenario del *ethos* histórico de una modernidad no capitalista.

Bolívar Echeverría es sumamente claro cuando afirma que ninguno de estos *ethe* existe necesariamente en estado puro. Entiende que las combinaciones entre ellos son posibles, en la medida en que constituyen distintas maneras de vivir “La realidad capitalista [que] es un hecho histórico inevitable” (Echeverría, 1998, p. 19). Asimismo, nos recuerda que el concepto de *ethos* tiene un doble origen epistemológico. Por un lado, significa refugio (presencia de nosotros en el mundo) y, por otro, significa arma (presencia del mundo en nosotros). De tal manera que el concepto al que está anclada toda su reflexión sobre la modernidad capitalista, el “*ethos* histórico”, se describe como el “principio de construcción del mundo de la vida” (p.18). Este principio de construcción, en el caso de los cuatro *ethe*, describe apenas una parte de la totalidad de la historia del hombre, aquella que corresponde al periodo que hemos convenido en denominar modernidad y que, desde el punto de vista de Echeverría, es específicamente la modernidad capitalista. De forma que mal haríamos en tergiversar las intenciones de Echeverría, al plantear la idea de que el *ethos* barroco da forma a una actitud anticapitalista o revolucionaria. El *ethos* barroco de Echeverría no es, como hubiera querido Lezama Lima, un arte o estrategia de contra-conquista. La visión del ecuatoriano-mexicano difiere de la visión del pensador caribeño. Debemos recordar que, en su genealogía, el barroco está afiliado al pensamiento y la estética colonial, que los ideólogos conservadores hispanistas de finales del siglo XIX y

principios del siglo XX recuperaron como solución de continuidad en la formación de los estados nacionales, sobre todo en la región andina, de mano de pensadores como el peruano José de la Riva Agüero o los ecuatorianos Juan León Mera y Jacinto Jijón y Caamaño. Al acercarse a la posibilidad de proponer una modernidad alternativa, no capitalista, mediante el rescate del *ethos* barroco, Echeverría se opone a la revulsión que este término causaba entre los socialistas y pensadores de izquierdas a lo largo del siglo XX.

Es conocido que el enfoque del barroco como una instancia transgresora tiene un origen caribeño, ya que el tema de lo barroco no fue propiedad exclusiva de la derecha católica hispanista. Sus posibilidades sediciosas fueron ciertamente un arma de intelectuales vanguardistas de izquierdas, cuya lista incluye a personajes tan diversos como Alejo Carpentier, Severo Sarduy y José Lezama Lima. Pero, como bien señala Carlos Espinosa, el neobarroco caribeño no pudo en ningún caso ser la fuente motivadora específica de las reflexiones de Echeverría a finales de los ochentas del siglo pasado, puesto que para ese entonces aquella visión, que databa de mediados de siglo, “carecía de la urgencia intelectual o política en la época en que Echeverría inició su incursión en el barroco” (Espinosa, 2012, p. 69). Coincide más bien con el surgimiento del debate sobre lo barroco en los centros metropolitanos europeos, afines a las tendencias de pensamiento identificadas con la posmodernidad, como en el caso de autores como Buci-Glucksmann (1994), Deleuze (1989) o Calabrese (1987). Lo que sí es innegable es que las reflexiones de Echeverría tienen en el pensamiento de Walter Benjamin un claro origen, sobre todo aquella parte dedicada al teatro barroco alemán del siglo XVII que, como señala Espinosa (2012, p. 70), es aludida directa e indirectamente a lo largo del libro *La modernidad de lo barroco*. Lo que no queda del todo claro es por qué Echeverría no dio el salto hacia la formulación de un *ethos* hiper-barroco o post-barroco, que fuera en consecuencia anticapitalista o post-capitalista. Posiblemente, la respuesta sea que prefirió describir la realidad histórica en términos críticos y sugerentes, antes que proyectar esperanzas inciertas que se asentaran en una re-ideologización político-partidista de su pensamiento filosófico. O quizás esto se deba a que el mismo Echeverría se pensaba como un sujeto barroco que, en cuanto tal, no concebía la posibilidad absoluta de trascender el capitalismo. Y la veía sólo como una posibilidad utópica.

A partir de este ejercicio, y en último lugar, sugiero la necesidad de reformular en un futuro el *ethos* barroco, integrando dos posibilidades no con-

sideradas con suficiente claridad en el trabajo teórico de Bolívar Echeverría, ya sugeridas por otros comentaristas (principalmente, Carlos Espinosa): en primer lugar, una crítica a la dimensión del poder político que se halla en el origen mismo del *ethos* barroco (desde un punto de vista genealógico) y, en segundo lugar, la posibilidad de integrar en la construcción de este concepto histórico la idea de capital simbólico (como alternativa a la disyuntiva que plantea la teoría del valor). Todo esto, con el fin de abrir la puerta a la edificación de un *ethos* histórico post-moderno o post-capitalista, mediante la formulación de un posible o imaginario *ethos* anti-barroco o post-barroco. Pero esta posibilidad teórica entraña la necesidad de idear un sistema inédito de modos de tramas argumentativas, que correspondan con ese todavía inexistente *ethos* histórico post-moderno o anti-capitalista, que en los trabajos de Frye y White no se puede vislumbrar con claridad, a no ser por una retorsión de las estrategias analíticas ya revisadas, mediante la formulación de modos argumentativos pre-genéricos, que incluyan nuevas tipologías. El presente artículo no pretende dicha reformulación visionaria, que les corresponderá a los filósofos de la historia de las próximas generaciones. Quizá la respuesta alternativa a la modernidad capitalista, que Echeverría sentía como realidad incontestable, no se encuentre en Occidente, ni en sus relatos y sus formas de tramar la historia, sino en territorios donde lo pre-moderno y lo anti-capitalista perviva o domine. La gran pregunta que surge al respecto es si tal realidad social existe, si algo así como una comunidad anticapitalista, post-barroca, es probable, al menos en nuestro medio, el del mapa de la América Latina.

Bibliografía

- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Espinosa, C. (2012). El barroco de Bolívar Echeverría: encuentros y desencuentros. *Íconos, Revista de Ciencias Sociales*, 43. Quito: FLACSO.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monteávila Latinoamericana.
- White, H. (1998). *Metahistoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Fecha de recepción: 29/08/2016; fecha de aceptación: 15/06/2017;
fecha de publicación: 30/06/2017