

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador  
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades  
Convocatoria 2016-2018

Tesis para obtener el título de maestría de Investigación en Filosofía y Pensamiento Social

El *flâneur* y el mestizo, paradigmas de sujetidad barroca

Edwin Marcelo Alcarás Panchi

Asesora: Luciana Cadahia

Lectores: Valeria Coronel y Rafael Polo

Quito, septiembre de 2019

## **Dedicatoria**

A Rafaela e Ignacio. Aquí y ahora. Siempre.

## Tabla de contenidos

<b>Resumen</b> .....	VI
<b>Agradecimientos</b> .....	VII
<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo 1</b> .....	3
Crítica de la historia como génesis de la idea de <i>flâneur</i> .....	3
1. La noción de “Revolución” .....	4
2. Crítica de la noción de “tiempo” .....	8
3. Modernidad y <i>flanerie</i> .....	13
4. <i>Flânerie</i> y América Latina .....	16
<b>Capítulo 2</b> .....	21
Crítica de la cultura y reconceptualización del mestizaje .....	21
1. Crítica de la cultura .....	21
1.1 Valor de uso y semiótica .....	23
1.2 Producción y consumo semióticos .....	25
2. Mestizaje y reproducción de la cultura .....	26
3. Mestizaje en América Latina.....	29
4. Sujeto mestizo y barroco cultural .....	31
4.1 Civilización barroca .....	31
4.2 Los “indios mestizándose” como sujeto social .....	33
<b>Capítulo 3</b> .....	37
El <i>flâneur</i> y el mestizo latinoamericano. Crítica de la sujetidad moderna.....	37
1 Echeverría lector de Benjamin .....	37
1.1 El lugar de Benjamin en la obra de Echeverría.....	40
1.2 De barroco a barroco, la alegoría .....	43
2. <i>Flânerie</i> y alegoría .....	46
2.1 ¿Qué (quién) es el <i>flâneur</i> ? .....	46
2.2 El artista como <i>flâneur</i> de la vida social .....	47
2.3 El <i>flâneur</i> y lo moderno .....	48
2.4 La alegoría en Benjamin .....	51
2.5 Alegoría y mercancía .....	53

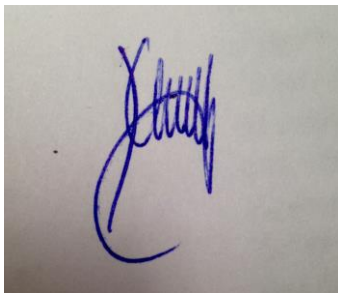
3. El mestizo latinoamericano .....	56
3.1 Mestizaje y sujeto social .....	56
3.2 <i>Flânerie</i> y mestizaje, alegorías modernas .....	59
3.3 <i>El flâneur</i> y el mestizo, paradigmas de sujetidad barroca.....	63
<b>Lista de referencias .....</b>	<b>67</b>

## **Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis**

Yo, Edwin Marcelo Alcarás Panchi, autor de la tesis titulada “El *flâneur* y el mestizo, paradigmas de sujetidad barroca” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de investigación en Filosofía y Pensamiento Social concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, septiembre de 2019



---

Edwin Marcelo Alcarás Panchi

## Resumen

El presente trabajo explora las figuras del *flâneur* (Walter Benjamin) y del mestizo latinoamericano (Bolívar Echeverría) en tanto paradigmas (Agamben, 2010) capaces de hacer manifiesta cierta “actitud”, cierto *ethos*, propio de sendos sujetos sociales que han desarrollado estrategias de preservación y reivindicación del valor de uso a través del empleo de un comportamiento “alegórico”. A través de la singularidad de sus casos, ambas figuras históricas revelan la inteligibilidad de un conjunto de fenómenos relacionados con la creación de una subjetividad identificada con el barroco como modo de resistencia frente a dos momentos particularmente violentos de la modernidad capitalista, el siglo XVI americano y el siglo XIX europeo.

## **Agradecimientos**

Gracias Susana, Marcelo, Rafaela, Ignacio y Fernanda. Su existencia es mi mayor don.

Gracias a la profesora Luciana Cadahia por su trabajo filosófico y su lucidez política.

## Introducción

Las figuras del *flâneur* y del mestizo se estudian aquí en relación con el contexto histórico y filosófico en que fueron concebidas y desarrolladas. En el primer capítulo se elabora una visión general sobre el sentido de “crítica” a la modernidad capitalista que representa el *flâneur* benjaminiano tanto en el siglo XIX como en las primeras décadas del siglo XX. En el segundo se examina la “crítica” a una manera de entender la modernidad en América Latina que supuso la noción de mestizaje elaborada por Bolívar Echeverría a principios de la década de los noventa del siglo pasado. En el tercer capítulo se realiza una comparación de ambas figuras históricas a la luz de la estructura “alegórica” que despliegan en sus respectivas “críticas” a la modernidad. Tal estructura conectará tanto al *flâneur* como al mestizo con el barroco, entendido como repertorio de estrategias, ideas, actitudes o principios estructuradores de la vida (*ethos*), y particularmente con un modo de asumir y construir una “sujetividad” de resistencia frente a la modernidad capitalista, es decir un modo de preservar el valor de uso, como lo entiende Echeverría en la tradición de Marx, frente a la asechanza de las contradicciones del capitalismo.

De esta manera se mostrará como el *flâneur* y del mestizo, en tanto sujetos alegóricos pueden - acaso demandan- ser leídas como paradigmas de cierta sujetividad barroca desarrollada en dos momentos diferentes, pero particularmente violentos, de la modernidad. Entenderemos aquí el concepto de paradigma en el sentido trabajado por Giorgio Agamben en *Signatura rerum* (2010). Para este autor, como veremos más adelante, el paradigma se produce cuando un objeto singular que, “valiendo para todos los otros de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye”. (2010, p. 22). Mostrando su singularidad, este objeto da cuenta también de su propia “cognoscibilidad” y, con ella, de la cognoscibilidad de la totalidad de objetos a la que se refiere. El objeto funciona como un caso ejemplar, o *exemplum*, que “crea” un sentido nuevo a partir de elementos dispersos o desatendidos por la tradición histórica. Por ello dirá Agamben que el paradigma está asociado a un principio de inteligibilidad – o *arché*- que da cuenta de una condición ontológica.

En el presente trabajo, entonces, consideraremos al *flâneur* y al mestizo como figuras históricas cuya singularidad muestra un *arché* de inteligibilidad relacionada con la condición barroca que



estos sujetos modernos han desarrollado como estrategia de reivindicación del valor de uso de su vida cotidiana frente a la amenaza de disolución de estos que supone la modernidad capitalista.

## Capítulo 1

### Crítica de la historia como génesis de la idea de *flâneur*

Es una cuestión conocida en la tradición de los estudios sobre Walter Benjamin preguntarse acerca del carácter propiamente filosófico de la prolífica y variada producción intelectual del autor alemán. Dada su naturaleza proteica, informe y múltiple, su obra ha sido asumida como pretexto para discusiones relativas a los estudios visuales, teoría de la comunicación, epistemología, publicidad, entre otros. Sin embargo, a pesar de su indiscutible profundidad teórica y su extensa influencia en varios campos de la filosofía contemporánea, la ausencia de sistematicidad, o de una sistematicidad evidente, en el desarrollo de su pensamiento, ha producido la pregunta acerca de en qué sentido sería lícito considerar la filosofía de Benjamin en el mismo sentido que se considera a la filosofía de otros autores canónicos. La respuesta, de entrada, apunta a una diferenciación necesaria, pues las obras de Benjamin no se dejan leer como lo que la tradición académica entiende por filosofía. El proyecto intelectual benjaminiano constituye un objeto extraño, único, que tensa la forma en la que se presenta el discurso filosófico y que, así mismo, exige modificar la forma de leer, es decir de decodificar su contenido y ponerlo en relación y diálogo con cierto campo de narrativas teóricas.

La profesora estadounidense Sussan Buck-Morss (1995) y el profesor israelí Eli Friedlander (2012) han reconocido en el proyecto inconcluso del *Libro de los Pasajes* una clave de todo el empeño filosófico de Benjamin y un núcleo argumental –se diría una estructura ausente, y sin embargo patente- de toda su producción filosófica. En ese sentido anota Buck-Morss (1995, p.14) en referencia a la obra mencionada:

Benjamin simplemente no nos permite escribir sobre su trabajo como si fuera un producto literario aislado. Más bien (y ello representa una prueba nada insignificante de su poder político) el *Pasagen Werk* nos transforma en una suerte de detectives históricos, aún contra nuestra voluntad, forzándonos a involucrarnos activamente en la reconstrucción de la obra. Sólo si reconocemos que este escrito brillante, que estamos un dispuestos a canonizar, constituye en realidad sólo un conjunto de comentarios o de notas al pie de página en relación con el mundo exterior al texto, estamos en condiciones de penetrar en el *Pasagen Werk*. Nos obliga a buscar imágenes de la

realidad sociohistórica que sirvan como claves para descifrar el significado de su comentario, así como el comentario es la clave de su significación.

El proyecto filosófico expresado en el *Libro de los Pasajes* pero también en el resto de su obra, expresa, en acto, la intención de Benjamin de elaborar una nueva forma del discurso reflexivo capaz de vincular la historia con la vida. Con el fin de construir campos de significación que hagan emerger la intención filosófica de Benjamin, el acercamiento a los *Pasajes* supone una labor de exploración e interacción constante con diálogos similares que otros autores han establecido en su momento.

A lo largo del presente capítulo se hará referencia continuamente a partes o extractos de los diálogos que varios autores han sostenido con la obra de Benjamin, siempre teniendo en cuenta que el sustrato primario de esos diálogos están marcados –como inevitablemente lo estará también la presente investigación- por un componente de imaginación que considera a los textos de Benjamin en tanto ruina, es decir, como vestigio de un deseo utópico que sigue latiendo entre las palabras y más allá de las palabras, en aquella “porción” de tiempo en la que la continuidad – la ilusión de continuidad- se detiene y la imagen dialéctica de lo real acaece como fuerza mesiánica de emancipación humana.

### **1. La noción de “Revolución”**

A lo largo de su producción intelectual, el pensador judío alemán Walter Benjamin dejó claro que su concepto de revolución se extendía más allá de las meras categorías filosóficas, entendidas en términos de discusión intelectual o participación letrada en el debate público de su tiempo. Desde su trabajo inicial dedicado al *Trauerspiel* (drama barroco alemán) –como señaló Susan Buck-Morss (1995, p. 200 y ss.)- Benjamin ambicionó un tipo de discurso que fuera capaz de conectar la historia y la filosofía con la fuerza primaria de emancipación política. Para Benjamin, el sentido primordial de su empeño radicaba en poner la historia al servicio de la vida, algo sintomáticamente análogo a lo que se había propuesto Friedrich Nietzsche más de sesenta años antes, si bien haciendo uso de una mitología harto diferente.

Revolución para Benjamin significa, pues, quiebre, desgarradura, ruptura violenta y súbita de la continuidad aparente del progreso, es decir del tiempo lineal. Revolucionar es hacer saltar la consciencia de la libertad humana por fuera del adormecimiento que produce la modernidad capitalista y sus narrativas, en especial, la de la historia. Para ello, Benjamin trató de imaginar un método capaz de poner el “contenido histórico” dentro en un paréntesis primario, esto es cubrirlo de duda, aislarlo, convertir sus objetos en vestigios, ruinas, en las que pudiera transparentarse la dimensión primigenia del deseo, esto es de la ambición de utopía. Se trataba, en suma, de que el discurso filosófico lograra introducir por un momento la sensación de artificialidad de la narración histórica, en tanto relato de los ganadores; personificar sus objetos alegóricamente para que delaten lo que se oculta en ellos, y a partir de eso, reconstruir el sentido de su cognoscibilidad. Benjamin intentó convertir en mero instante aquello que se presentaba como flujo inamovible del progreso.

Como dice Rolf Tiedemann, el primer editor alemán del *Libro de los Pasajes*, en su Introducción:

El núcleo temporal de la historia no se deja aprehender como algo que ocurre propiamente y que se extiende en la dimensión real del tiempo, sino allí donde el desarrollo se detiene durante un instante, (...) y el tiempo se condensa en diferencial; donde en cada caso un ahora se acredita como el “ahora de una determinada cognoscibilidad”: “En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar” (2005, p. 27).

Para Benjamin, la revolución jamás podría ser verdadera a menos que se hiciera saltar de sus goznes a la historia “universal” tal como la contó la Ilustración moderna capitalista en su disputa por el control de la verdad y su despliegue tiempo, es decir, por el progreso. El antecedente imprescindible de toda posibilidad revolucionaria estaba inscrita en la revisión del problema del tiempo, pues sobre esta base se “moldeaba” la realidad en tanto horizonte de posibilidades políticas que se abrían –o se cerraban– al presente. Para ello, el pensamiento filosófico tenía la obligación de imaginar un corte radical en el flujo del tiempo.

Dice Tiedemann (2005, p. 28), parafraseando las ideas de Benjamin, que allí donde “el pensar se para de pronto” ante un escenario cargado de tensiones de sentido, se producirá un golpe, una descarga, un descentramiento de todo el flujo, cuya consecuencia directa será que el objeto del

pensamiento se presentará como una unidad material indivisible, es decir como una mónada. El estudio histórico, tal como lo entendía el autor de los *Pasajes*, partía del hecho de que el historiador fuera capaz de concebir a sus objetos como mónadas, pues solo así se podría diluir el hechizo de la mercancía y percibir el potencial revolucionario de cada instante. Como dice Benjamin (2005, p. 28): “El historiador materialista accede a un objeto histórico sólo y exclusivamente cuando éste le sale al encuentro cómo mónada. En esta estructura reconoce el signo de un aquietamiento mesiánico del acontecer, en otras palabras, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido”.

La revolución supone concreción de mónadas materiales, suspensión del tiempo pausa del pensamiento, es decir crisis de la continuidad. Para Benjamin el pasado no podía ser imaginado más que a partir de una labor consciente de ruptura y discontinuidad. Por ello dice: “Para que un fragmento del pasado sea alcanzado por la actualidad, no puede haber ninguna continuidad entre ellos” (2005, p. 472). En efecto, una vez borrada la ilusión de continuidad el instante se presenta como un escenario de pugna entre versiones sobre lo real, es decir en un “campo de fuerzas” entre, por una parte, la historia que antecede a ese momento y, por otra, la historia que se produciría a partir de él. Cada mónada representa el fósil de una revolución que no fue, o que aún no es, pero que podría ser. El historiador dialéctico tiene la tarea fundamental de configurar este escenario en pugna con el fin de trazar nuevas “líneas” de fuga, nuevas opciones para la imaginación revolucionaria. En tal sentido dirá Benjamin:

(...) toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior. Se convierte en ese campo de fuerzas en la medida en que la actualidad actúa en ella. Y así es como el hecho histórico se polariza, siempre de nuevo y nunca de la misma manera, en historia previa e historia posterior. Y lo hace fuera de sí, en la actualidad misma, al igual que una línea, dividida según la proporción apolínea, experimenta su división fuera de ella misma.

La Revolución cobra un carácter de urgencia y pertinencia que diferencia radicalmente a Benjamin de otros pensadores de la tradición crítica marxista. Tanto la emancipación como la catástrofe (la catástrofe del adormecimiento político) solo pueden ocurrir en el momento

presente, no se trata de algo que advendrá en el futuro -cercano o lejano tanto da- sino algo que está sucediendo, algo que no ha dejado de suceder.

Precisamente el hecho de que “esto” siga sucediendo, afirma Benjamin (2005, p. 476), es decir que la realidad siga como está, es la verdadera catástrofe, lo cual equivale a decir que la vida cotidiana en su brutalidad adormecedora es la condición catastrófica que no ha dejado de suceder. “Ella no es lo inminente en cada caso, sino lo que en cada caso está dado. Así Strindberg –¿en *Después de Damasco?*–: el infierno no es nada que nos sea inminente, sino esta vida aquí”. De modo que, si el infierno es el adormecimiento de la libertad del aquí y ahora, la revolución deberá ser por fuerza el despertar emancipatorio de este aquí y de este ahora, y solo puede ocurrir en este aquí y en este ahora.

¿Cómo lograr ese despertar? Buck-Morss indica que la respuesta del filósofo será un acto discursivo más que un contenido, es decir una manera diferente de elaborar los materiales históricos y filosóficos. Su proyecto intelectual no podía llegar a ser lo que era -es decir auténticamente revolucionario- únicamente a través de una exposición metodológica expositiva; más bien precisaba ser mostrada en los hechos, es decir que exigía inventar un modo auténticamente revolucionario de elaborar el pasado. En palabras de Buck-Morss (1995, p. 73):

Una construcción histórica de la filosofía que sea simultáneamente (dialécticamente) una reconstrucción filosófica de la historia, donde los elementos ideacionales de filosofía se expresen como significados cambiantes dentro de imágenes históricas que, en sí mismas son discontinuas. Un proyecto así no puede ser discutido en sus aspectos generales. Necesita ser mostrado.

Todos los trabajos de Benjamin constituyen ese intento de elaboración filosófica distinta, revolucionaria, de los materiales del pasado. A ese modo de trabajo, el autor alemán lo identificó con el método filológico en una carta de 1938 a Theodor Adorno, que Giorgio Agamben recoge en uno de los ensayos de *Infancia e Historia* (2010, pp. 162-163). Este uso particular de la filología consistía básicamente en reconstruir el sentido histórico a través de considerar como “objetos históricos” a ciertos vestigios que la modernidad iba desechando en su carrera hacia el progreso. Estos objetos, arrancados del flujo de la continuidad, se revelaban como fuentes de contraste frente a la lógica capitalista de la moda, es decir la producción obsesiva de objetos

eternamente repetidos bajo la ilusión embrujada de que siempre son nuevos. La filología tal como la entendió y la practicó Benjamin consistía, como ha dicho Buck-Morss, en hurgar la verdad entre los basureros.

Por otra parte este nuevo uso del material histórico no solo constituyó una novedad estilística o meramente retórica, sino que implica la posibilidad de un nuevo “tipo” de discurso reflexivo, como sugirió el filósofo Bolívar Echeverría (2005, p. 10). En efecto, para él, con estos trabajos, de factura inusitada, “Benjamin pensaba introducir un nuevo tipo de discurso reflexivo, hecho de una red de articulaciones entre fragmentos del habla de ‘la cosa misma’, cuyo tejedor se jugaría por entero en el empeño creativo de selección”. Si esta manera otra funcionó o no, a la luz del tiempo que separa a la presente época de la de Benjamin, no podría ponderarse nunca con justicia, pues el autor nunca llegó a dar forma más que a una parte muy reducida de su proyecto y, en consecuencia, sus efectos se presentan como meras posibilidades de la imaginación. Sin embargo, el mero hecho de que esa posibilidad haya sido concebida y ensayada, en unas condiciones vitales y materiales tan extremas como las que afrontó Benjamin al final de su vida, representa una indicación remarcable y valiente de que la noción de revolución no se agota, ni mucho menos, en el terreno de la ortodoxia teórica o política.

## **2. Crítica de la noción de “tiempo”**

Agamben, en *Infancia e historia* (2010, p. 129), pensó que cada concepción de historia siempre está determinada, en el fondo, por una específica “experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer.” Por ello, para él, la idea de revolución no ha significado nunca solo cambiar el mundo, sino ante todo “cambiar el tiempo”, lo cual puede leerse como la necesidad no solo de alterar el sentido hacia el cual se mueve la historia, sino fracturar la lógica misma que produce ese sentido en primer lugar. Para el pensador italiano, esa tarea -es decir la de “intuir” y concebir una nueva manera de tiempo- sería la gran labor que el marxismo “clásico” no logró comprender ni asumir. Por el contrario, el marxismo ortodoxo europeo de la primera mitad del siglo XX -es decir aquel que se volvió oficialidad, institución y policía en la Unión Soviética y también aquel que se allanó a las políticas socialdemócratas alemanas previas al ascenso del nacionalsocialismo- se fundamentó en la

misma teleología empleada por la burguesía heredera de la Revolución Francesa, es decir la fe “científica” en el progreso.

Probablemente sea por esta razón que la noción de tiempo que animó desde dentro el trabajo filosófico de Benjamin resulte tan actual a principios del siglo XXI, luego de casi treinta años de la caída del Muro de Berlín y del colapso del experimento marxista oficial, o capitalista de Estado, como lo llama Echeverría (2006, p. 262). Tal noción de tiempo, como llevamos dicho, es un intento de liberar a la experiencia humana del corsé metafísico de la continuidad lineal, así como de buscar nuevas vías de conexión, por fuera de la simple “sucesión”.

En tal sentido Friedlander (2008, p. 21) ha remarcado el valor heurístico de la idea benjaminiana de que para que “una parte del pasado sea tocada por el presente no debe haber ninguna continuidad entre ellos”.<sup>1</sup> Para Friedlander, la manera de producir estas conexiones dialécticas estarían dadas por una atención profunda hacia la experiencia humana del tiempo, no como fenómeno natural sino como memoria, pues ella es la única capaz de realizar propiamente el significado del pasado. Dice Friedlander (2008, p. 23):

Si uno considera el sujeto individual, esa otra temporalidad, no causal o no sucesiva, será posible por la memoria, por el recuerdo. La memoria no sería vista simplemente como un instrumento de recuperar experiencias ya formadas. Es, más bien, un medio de realizar y comprender el significado del pasado.<sup>2</sup>

Estos fragmentos de pasado que se iluminan por la conexión no continua del tiempo poseen, para Benjamin, una posibilidad política profunda expresada a través de lo que él identificó como potencia mesiánica. Si, como apunta el filósofo francés Georges Didi-Huberman, se considera estos segmentos de pasado como mónadas materiales abstraídas del flujo de la continuidad, se

---

<sup>1</sup> In Benjamin’s account, in order for a part of the past to be touched by the present instant there must be no continuity between them.

<sup>2</sup> If one considers the individual subject, that other, non-causal or non-successive temporality is made possible by memory, by recollection. Memory would not simply be viewed as an instrument for retrieving already formed experiences. It is rather the medium of the realization of the meaning of the past.



podría percibir en ellos “los momentos inestimables que sobreviven, que resisten a una tal organización de los valores, haciéndola explotar con momentos de sorpresa” (2012, p. 89). La operación de Benjamin acerca del tiempo abre en el presente la posibilidad de una actualización revolucionaria respecto de un pasado hundido en la catástrofe del adormecimiento, pero que, pese a todo, subsiste latente debajo del olvido. La conexión no continua se produce, así, como un instante iluminado, como un fogonazo de sentido, que logra apropiarse fugazmente de una posibilidad abierta, actualizada por un pasado que –citado irrenunciablemente- nunca ha dejado de pasar.

Para Benjamin, la sociedad sin clases es lo que alimenta en ese instante iluminado por la potencia de emancipación, o potencia mesiánica como él la llama. El historiador materialista vislumbra la luz de la esperanza en el pasado solo cuando puede percibir, en lo más profundo de sí mismo, que la humanidad se está jugando entera en cada uno de sus actos. Ningún humano, vivo o muerto, puede estar ajeno a ese tremendo peligro. Nadie estará a salvo si el enemigo vence. “Y el enemigo no ha cesado de vencer” (2008, p. 27).

Para Benjamin, el pasado no preexiste como algo dado y establecido definitivamente en la sucesión temporal. No existe una “esencia” en los hechos que pudiera identificarlos con la verdad y, por lo tanto, resulta imposible conocerlos “tal como verdaderamente” fueron. Como el autor apuntó en sus *Tesis sobre la historia* (2008, p. 25), cada hecho del pasado acaece como un recuerdo que relumbra en un instante de peligro. La lucha de clases se produce como un constante hacerse cargo de un “peligro” eterno: el de rendirse y ceder a la versión de la historia de los vencedores. El conflicto se presenta bajo la forma de un acto instantáneo (pero pertinaz) de resistir a la pretensión de los vencedores de arrebatar la “tradicción” a los vencidos para convertirla en historia universal, es decir oficial. Por eso, la tarea del materialista histórico -es decir del historiador que ha comprendido el peligro que está implicado en la confrontación- será remontarse al pasado, como quien relaciona un destello con otro, para no permitir que los vencedores le enajenen la “tradicción”, la experiencia, el acontecimiento.

Se trata, pues, de encender en el pasado la chispa de la esperanza, aquel instante de alumbramiento en el que el presente se carga de una energía liberadora que proviene de una

posibilidad abierta en el pasado. A ese impulso liberador Benjamin la llamó, como se ha apuntado, “potencia mesiánica”. Tal potencia será la fuerza que permitirá independizarse al alma humana de la trampa de la sucesión, pues solo es concebible en tanto se renuncia a la narrativa clásica y se instala en lugar de ella el deslumbramiento ético del instante. En ese sentido dirá el autor (2008, p. 51):

Articular históricamente algo pasado significa: reconocer en el pasado aquello que se conjunta en la constelación de uno y un mismo instante. El conocimiento histórico solo es posible únicamente en el instante histórico. Pero el conocimiento en el instante histórico es siempre el conocimiento de un instante. Al replegarse como un instante -como una imagen dialéctica-, el pasado entra en el recuerdo obligado de la humanidad.

El tiempo es, así, una imagen dialéctica, un relámpago que atraviesa el horizonte del pasado y otorga visibilidad (posibilidad de existencia) a una tradición que, por un instante, se recupera del olvido con el único fin de iluminar la porción específica de realidad que se constituye en este aquí y en este ahora.

Como se ve, en Benjamin el discurso crítico se produce bajo la forma de símbolos poéticos cuyo desciframiento siempre implica una apuesta y, por lo tanto, un riesgo. Uno de sus elementos alegóricos más comentados aparece en la Tesis IX, en la que el ángel de la historia resiste con las alas abiertas contra el viento insoportable del progreso. Suspendido en el aire, puede mirar lo contrario del “avance” de la humanidad, es decir aquello que queda atrás, invisibilizado por la ilusión metafísica moderna. Lo que ve lo horroriza: una pila de cadáveres que llega hasta el cielo. Benjamin mostrará poéticamente que, para desmontar la noción de progreso, habría que primero “mirar” el rastro trágico –invisible a los ojos de la razón historicista- que va dejando la gran máquina civilizatoria occidental. “En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (2008, p. 29).

La metafísica para Benjamin se presentaba como una amenaza real e inmediata no solo de la vida civilizada sino de la vida a secas. Su reflexión tiene el sentido del condenado a muerte que busca un instrumento práctico para hacer explotar –él diría “hacer saltar”- el edificio teórico del

historicismo moderno ilustrado cuyos fundamentos habían producido tanto la barbarie nacionalsocialista como la tibieza cómplice de la socialdemocracia, en la que él incluía al marxismo ortodoxo.

El ángel de la historia aparece, pues, como una suerte de deidad pagana que encarna el espíritu de la Historia (es decir de la relación entre el acontecer humano y el tiempo), que resiste con las alas abiertas al viento insoportable de la sucesión y de la teleología. Suspendido en el aire, puede mirar lo contrario del “avance” de la humanidad, eso invisible que, sin embargo, está plenamente patente, cercano, cotidiano. La montaña innumerable de cadáveres es eso que está ahí, al alcance de la mano, más cerca que la propia respiración como diría en Evangelio. Esa monstruosidad salvaje es el precio diario y cotidiano que la humanidad tiene que pagar por la fantasía extravagante del “avance” racional hacia la perfección y la paz perpetua.

Benjamin afirmará poéticamente que, para desmontar esta noción perversa de progreso, habría que primero “mirar” el rastro trágico –invisible a los ojos de la razón historicista- que va dejando la gran máquina civilizatoria occidental. “En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él (el ángel de la Historia) ve una catástrofe única. Por ello le interesaba tanto la crítica de la noción de tiempo. En la Tesis XIII (2008, p. 20) dirá:

La idea de un progreso del género humano en la historia es inseparable de la representación de su movimiento como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío. La crítica de esta representación del movimiento histórico debe constituir el fundamento de la crítica de la idea de progreso en general.

El historiador materialista no puede mirar los “bienes” de la cultura -es decir los “avances” de la razón desplegada en el tiempo- sin llenarse de espanto. Cada acontecimiento de la cultura implica, en la singularidad irreductible del conflicto que ha posibilitado su génesis, un testimonio de su “contrario”, de aquello que se ha sumido en lo invisible. Junto con el trabajo de los grandes genios, de los vencedores de la historia, también se halla una multitud de acontecimientos “suelos”, una galería horrorosa de muertes que “no son” el progreso, que no han sido asimiladas en el relato racional del devenir humano, debido a que su singularidad se presenta disuelta a través del movimiento general de los grandes ideales de la razón y su desarrollo en el tiempo. En

ese sentido dirá Benjamin que todo documento de cultura es al mismo tiempo, necesariamente, un documento de barbarie.

El proceso de transmisión, es decir el acto de escritura de la historia, implica necesariamente la presencia pavorosa de la barbarie. El materialista histórico, es decir aquel que ha vislumbrado, a la manera del ángel, la terrible condición que supone el progreso abstracto, metafísico, de la humanidad, siente la obligación de examinar el acaecer siempre desde su “contrario”, es decir desde sus omisiones, desde sus hiatos, sus discontinuidades, sus cicatrices. A esto Benjamin (2008, p. 27) lo llamará “cepillar la historia a contrapelo”.

### **3. Modernidad y *flânerie***

A fines de 1938, en la carta que hemos referido páginas arriba en la que Walter Benjamin respondía a una serie de observaciones metodológicas realizadas por Theodor Adorno, el autor de los *Pasajes* reflexionaba en voz alta acerca de la naturaleza y el sentido de su trabajo a sus propios ojos. Dice el texto (citado en Agamben, *Infancia e historia*, 2010, p. 162 y 163):

Cuando usted habla de una “representación sorprendente de la facticidad”, caracteriza así la genuina actitud filológica. (...) La filología es la progresiva observación de las particularidades de un texto, que fija mágicamente al lector. (...) La apariencia de la facticidad cerrada que se adhiere a la investigación filológica y arroja al investigador en el encantamiento se desvanece en el punto en que el objeto es construido desde la perspectiva histórica.

La filología aparece aquí como una forma de conexión entre la realidad y las palabras, es decir, según Agamben, entre la estructura y la superestructura. Tal como la practica Benjamin en sus trabajos sobre Baudelaire –la única parte del proyecto de los *Pasajes* que fue entregado a la imprenta-, el trabajo filológico opera como una construcción de los objetos históricos paciente y rica en una erudición de detalles “nimios”. Aquí los acontecimientos aparecen entendidos como singularidades radicales, como mónadas materiales en trance ser iluminadas y convertirse imágenes dialécticas.

Agamben empleará un símil con los cuentos de hadas clásicos para comparar a la filología con la princesa que transformará a la praxis deforme y desacreditada para transformarla en príncipe de

la emancipación. Dirá el pensador italiano que la filología “es la muchacha que sin precauciones dialécticas besa en la boca a la rana de la praxis”. La filología benjaminiana recupera los elementos del pasado no solo como mónadas materiales, sino también como mónadas semióticas que se reconstruyen en su integridad factual sin distinguirlas dialécticamente entre estructura y superestructura. Con lo cual se propone una posibilidad de discurso histórico que, por vía filológica, devuelve la atención a los elementos excluidos, obviados, tachados en la historia universal moderna ilustrada.

La consideración del hecho histórico como resultado de una confrontación de conflicto y lucha es la base marxista sobre la cual Benjamin levanta sus tesis sobre la historia. Sin embargo, su planteamiento introduce una variante extraña para la formalidad dialéctica marxista, pues esta confrontación entre clases sociales no se produce, como hemos dicho, en el escenario del tiempo lineal, sobre cuya idea se ha construido la noción hegemónica de “historia universal”.

El pasado no existe como una “esencia” identificable en los hechos y que pudiera conectarlos con la verdad. Resulta imposible conocerlos “tal como verdaderamente” fueron, pero además resulta reaccionario querer atribuirles ese posible papel. Cada hecho del pasado acaece, más bien, como una constelación de presente discontinuo que, como dice Benjamin, relumbra en un instante de peligro. (2008, p. 25). De tal modo, los objetos del pasado relumbran como “mónadas” de lo cotidiano, un instante que se arranca al discurso teleológico de la continuidad a través de una práctica metodológica elaborada a partir de una concepción no lineal del tiempo.

El adormecimiento que la idea de tiempo como sucesión introduce en la vida moderna tiene efectos directos en la vida cotidiana de las personas, así como en la construcción de su subjetividad. El “hechizo” de la mercancía se apodera de la relación entre el sujeto y su entorno, la vuelve de algún modo irreal, la sublima para negar su libertad política. La consecuencia de esta operación civilizatoria puede constatarse en ciertos rasgos culturales que Benjamin lee a través de sus estudios sobre la obra del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867). Uno de esos rasgos consiste en el vagabundeo a través de las galerías de París, esas callejas cubiertas con vidrio entre los techos de las casas. A ese vagar por la ciudad recorriendo el espacio intermedio entre lo

exterior y lo interior, entre lo público y lo privado, ese deambular ambiguo, Benjamin lo llama *flânerie*.

En el caso del *flâneur* se percibe un componente de inseguridad hermenéutica, un elemento de imaginación en la interpretación que resulta imposible eliminar completamente. En este, como en tantos otros casos, como se ha reconocido en la primera parte de este capítulo, el lector de Benjamin se ve enfrentado a una serie de extractos, apuntes, citas, obras grises, materiales de trabajo; en suma, sospechas. La sección del *Libro de los Pasajes* titulada “El *flâneur*” está compuesta por breves extractos descriptivos, observaciones generales y anotaciones lacónicas sobre citas muy diversas, sentencias y aforismos.

De modo que, como veremos en el Capítulo III del presente estudio, hacer una interpretación sobre el *flâneur* benjaminiano equivale a elaborar una curaduría propia, una apuesta de edición, con materiales proteicos que servirían para otras apuestas diversas, siempre en diálogo con las curadurías que han hecho otros intérpretes en el pasado. Aquí enfocaremos al *flâneur* como una narrativa posible entre la relación entre el individuo deambulante y las contradicciones de la modernidad cuyo influjo deja entrever una cierta actitud, un cierto *ethos*, como dirá más tarde Bolívar Echeverría (2006, p. 12).

El *flâneur* percibe la historia, esto es su sustancia social, como una exhalación no del tiempo sino del espacio. Benjamin (2005, p. 421 y ss.) trabaja imágenes poéticas que sitúan continuamente al paseante en un acto de desplazamiento. El acto de caminar aparece como una posibilidad de anhelar otro tiempo o de atisbar un tiempo otro. Por eso dirá Benjamin (2005, p. 422) que la “calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido”. La calle se abre como la posibilidad de experimentar un pasado ajeno, turístico, ambiguo, despolitizado. “En el asfalto por el que camina, sus pasos despiertan una asombrosa resonancia. La luz de gas, que desciende iluminando las losetas, arroja una luz ambigua sobre este doble suelo”.

El resultado será una especie de embotamiento de los sentidos, sobre todo del sentido histórico, es decir revolucionario. Esta sensación de mareo o cansancio es muy semejante a la de la “embriaguez”, como apuntará el autor muchas veces. “La embriaguez se apodera de quien ha

caminado largo tiempo por las calles sin ninguna meta”. Luego de sus paseos en busca del tiempo perdido, el paseante regresa finalmente a su cuarto frío y percibe que su embotamiento proviene del hecho de que se ha vuelto incapaz de diferenciar entre el exterior y el interior. La calle no termina en la habitación sino que se transforma como una continuidad dialéctica. “(...) ante él, la ciudad se separa en sus polos dialécticos. Se le abre como paisaje, le rodea como habitación.”. O, líneas abajo: “Los parisinos hacen de la calle un interior” (2005, p. 426).

La ambigüedad de los espacios da cuenta de la dubitación existencial del paseante. Se produce entonces un juego dialéctico entre el componente público del sujeto y su aspecto privado, íntimo. “Dialéctica del callejeo por un lado, el hombre que se siente mirado por todo y por todos, en definitiva, el sospechoso; por otro, el absolutamente ilocalizable, el escondido” (2005, p. 425). Entre la sospecha y el aislamiento se instala la duda, esta experiencia emocional será la marca de agua de un sujeto que transita por la ciudad como un fugitivo de la historia, como un prófugo de sí mismo. El paisaje se ha convertido en una dimensión esencial de la embriaguez histórica que lo lanza cada día a trotar las calles como quien busca una pista de un crimen secreto, o como quien trata de recuperar algo que jamás fue suyo.

En ese sentido dirá Benjamin que “del mismo modo que aguardar es el estado propio del contemplativo inmóvil, parece que la duda lo es del *flâneur*” (2005, p. 430). La vida del paseante transcurre entre la ambigüedad del espacio y la ambigüedad del tiempo, su vida se asemeja a un ejercicio de la duda, caminar es una forma frenética de dubitación. Esta manera de performar la subjetividad está directamente relacionada con la experiencia de vaciamiento político que la modernidad integra como núcleo de la socialidad. Despojado de un “nosotros”, despojado de sentido, el *flâneur* se dedica a exacerbar su sensación de ambigüedad hasta desbordarla y borrar los límites entre él y la ciudad. Parafraseando un conocido poema de Jorge Luis Borges, la calle se ha convertido para el deambulante en un mapa de sus humillaciones y fracasos históricos, un mapa que lleva tatuado en el corazón y que jamás le ofrece descanso.

#### **4. *Flânerie* y América Latina**

En el ensayo “Walter Benjamin y la cotidianidad moderna”, de 1997, incluido en el volumen póstumo *Siete aproximaciones a Walter Benjamin* (2010), Bolívar Echeverría reconoce a partir

de su lectura de Benjamin, la existencia de dos tipos de temporalidad en la vida humana, uno en el que tienen lugar el “conjunto de actividades y cosas que se viven como rutinarias”. Y otro en el que suceden acontecimientos vividos como extraordinarios y que “interrumpe y perturba” el ámbito de la mera reproducción de la vida social.

Parece ser, dice el filósofo, que la frontera entre estas dos maneras de experimentar el tiempo -es decir entre la esfera rutinaria y la extraordinaria de la vida cotidiana- nunca estuvo claramente delimitada sino hasta la época moderna. Es la sociedad capitalista la que pondrá un límite claro entre estos dos tiempos de la cotidianidad para adecuarla a las exigencias de su modo de reproducción de la riqueza. Dice Echeverría (2010, p. 88):

Entre estas exigencias, una de las principales es la de que el segmento de la jornada de trabajo durante el cual la población trabajadora es propiamente productora de plusvalor se oponga excluyentemente a aquel otro en que ella es improductiva para la valorización por estar dedicada a restaurar su fuerza de trabajo.

En esa nitidez que separa el tiempo de la rutina productiva del tiempo de la ruptura creativa, sigue Echeverría (2010, p. 93), “Benjamin percibe la vigencia de un sacrificio que marca inconfundiblemente todo lo que acontece en la vida social”. Este sacrificio estará mediado por la invasión de la exigencia de la producción de plusvalor no solo en el tiempo rutinario sino también en el tiempo extraordinario. Es decir que, también aquello que, en principio, podría vivirse como creador y libre está marcado por el influjo de la mercancía.

La figura del *flâneur* benjaminiano le sirve a Echeverría para ilustrar esta suerte de encantamiento –o embobamiento, según se vea- que introduce la mercancía en la vida cotidiana. Esta figura, que Benjamin trabajó como una alegoría de Charles Baudelaire, es vista como una posibilidad de encontrar la clave del “enigma de la vida moderna”, es decir de la ambivalencia entre, por un lado, la acumulación de recursos que garantiza la supervivencia; y, por otro, el adocenamiento creciente y la anulación de la libertad humana en tanto posibilidad política. El *flâneur* siente, pues, una suerte de adormecimiento que proviene del hecho de constatar que todo objeto puede ser equiparable a otro. Por ello, la actitud con la atraviesa por la galería de mercancías está invadida por el tedio y el esplín. Dice el filósofo ecuatoriano que el pasaje le



impone al *flâneur* un “ritmo adormecedor” que lo conduce a un embotamiento producido por “una indiferencia básica” frente a “la diversidad cualitativa del mundo” (2010, p. 91).

Tanto el escenario como el personaje -pasaje y *flâneur*- se constituyen uno al otro como entidades profundamente ambiguas, pues se ubican en la posibilidad de una alteración política del mundo de la vida, dada por la creatividad y el disfrute del tiempo extraordinario; sin embargo, por otro lado el mismo pasaje y el mismo *flâneur* encarnan el cansancio, la abulia y la indiferencia que son el sello de la actitud política propiamente moderna. En efecto, la modernidad, en tanto mundo de las mercancías, es ambivalente y contradictorio, pues, como dice Echeverría (2010, p. 93), “abre y prohíbe al mismo tiempo, en un solo gesto, el acceso del ser humano a toda la riqueza que el trabajo ha sabido sacar de la Naturaleza”.

Si se considera que Benjamin creó –o lo intentó denodadamente hasta que lo alcanzó la barbarie nazi- una manera inédita de tratar los materiales del pasado. Esa vía de examen la halló en una deformación deliberada de la filología, en un gesto subversivo recuerda el que en su momento también ensayó el joven Nietzsche. Mientras otros filósofos de su generación escribían libros intelectualmente sofisticados, Benjamín, como interpretó Echeverría (2005, p. 10), practicó el escaso género de “los escritos de naufragos, borroneados para ser metidos en una botella y entregados al correo aleatorio del mar”.

En este orden de ideas, siguiendo el gesto provocador iconoclasta introducido en el marxismo por Benjamin y aplicándolo al caso de América Latina, Echeverría interpretó el sentido teológico de la Tesis I -donde se identifica al autómatas jugador de ajedrez (el materialismo histórico) con un enano jorobado que no debe dejarse ver por nadie (la teología)- no solo como un cuestionamiento de las posiciones políticas del marxismo frente al avance del nacionalsocialismo, sino sobre todo como un gesto filosófico que reintroduce aspectos desechados de la historia por el racionalismo ilustrado como el azar, el milagro y la expresividad espontánea de lo Otro. Dice Echeverría (2005, p. 30 y 31):

Por “teología” Benjamin no parece entender un tratado sobre Dios, sino un determinado uso del discurso que persigue una explicación racional de los acontecimientos del mundo; un uso que no

requiere partir de la anulación del azar, sino que, por el contrario reconoce en él el fundamento contingente de la necesidad y el orden que son el horizonte de su inteligibilidad. (...) Un uso del discurso racional que es capaz de incluir una noción profana, no religiosa o eclesial, de lo “milagroso” o “lo divino”, y según el cual el sentido de la obra humana se funda en la concordancia e identificación entre la expresividad espontánea de lo otro y la expresividad propiamente humana.

De tal modo que la metáfora del enano jorobado, demasiado “feo” como para mostrar públicamente la cara, no solamente estaría marcando las limitaciones del materialismo histórico en tanto opción política sino, sobre todo, su potencial crítico de liberación. En efecto, a lo largo de todas las *Tesis*, Benjamin está explorando -con la desesperación de quien está asechado por la deriva nazi del racionalismo ilustrado- posibles vías de salida para la máquina de asesinar llamada progreso. Tales vías las encuentra, provocativa pero sinceramente, en la tradición del misticismo judío. Por ello, tiene sentido que la teología haya representado para Benjamin un “uso” emancipador del discurso racional. El *flâneur* es el representante de un adormecimiento trágico que precisa ser rescatado -es decir “salvado”- por el mesianismo teológico-revolucionario de la emancipación.

Según Echeverría, la práctica discursiva de Benjamin asume su teología como la reinstalación del azar y lo contingente para despertar la “potencia mesiánica”. El presente es una “cita” infatigable de un pasado que no existe más que como riesgo, es decir como iluminación y combate. Esta noción de “citación” como apertura le servirá a Echeverría, por otro lado, para caracterizar y desarrollar algunas de sus nociones más importantes acerca del “pasado” latinoamericano, sobre todo de los siglos XVI y XVII, durante los cuales se instaló la modernidad capitalista en su deriva barroca en los territorios de América Latina.

En ese orden de ideas podría leerse -como proponemos en la presente investigación- a la figura-personaje del *flâneur* como un referente metodológico para la caracterización de la figura histórica del mestizo latinoamericano que Echeverría desarrolla a lo largo de varios ensayos posteriores a su famoso curso sobre *El Capital* en la Universidad Nacional Autónoma de México a principios de la década de los ochenta.

La relación entre un presente político como aquel en el que escribió Echeverría con un pasado que precisa una elaboración revolucionaria –es decir filológicamente crítica, capaz de reconstruir la utopía a través de vestigios, de ruinas, de aquello que “no fue”- fue una de las principales preocupaciones del trabajo filosófico de Bolívar Echeverría. Su producción en torno al *ethos* barroco y la implantación de la modernidad capitalista en América Latina tienen un muy importante componente en la reapropiación que hace de los relatos sobre la colonia y el mestizaje. De hecho, la noción de “mestizo”, tal como la trabajó Echeverría, implica una operación histórica y filosófica que tiene muchos puntos de conexión, en términos teóricos, con la operación que realizó Benjamin con el *flâneur*, como veremos más adelante.

Parece ser que para Echeverría, solo a través del acto de volver a “encender” la potencialidad revolucionaria de un pasado perdido e invisibilizado –es decir retomando y reelaborando las ruinas del relato de la modernidad latinoamericana- se puede alcanzar a vislumbrar los objetos del pasado colonial en tanto mónadas, y, de ese modo, abrir la experiencia del presente hacia una posibilidad política –mesiánica- de emancipación. La figura del *flâneur* sirve, pues, como un pretexto filosófico para elaborar líneas de comunicación con una operación análoga –esto es alegórica y política- que, según creemos, Echeverría desplegó en su construcción del pasado colonial y particularmente del proceso del mestizaje y de la figura del mestizo. Tanto en el caso del *flâneur* como en del mestizo, la operación filosófica que los crea puede leerse como una pulsión paradigmática, es decir como *exemplum* (Agamben, *Signatura rerum*, 2010, p. 24) que en sí mismos muestran la inteligibilidad de cierto tipo de fenómenos asociados con la alegoría y el barroco.

## Capítulo 2

### Crítica de la cultura y reconceptualización del mestizaje

Pasaremos ahora a trabajar un acercamiento a la propuesta filosófica de Bolívar Echeverría para centrarnos en su comprensión peculiar de la noción de mestizaje y de la figura del “mestizo”, como él lo denominó en varios de sus ensayos. Para este propósito resulta necesario revisar los fundamentos de la teoría de la cultura que propuso este autor a principios de la década de los ochenta y cuyas derivas iría desarrollando hasta su última producción, poco antes de morir en 2010. Creemos que en esta propuesta teórica sobre la cultura -en la que Echeverría combina el método materialista dialéctico con ciertos elementos de la lingüística estructuralista- se halla la clave fundamental de su obra, como han sostenido varios autores (Gandler, 2007; Sánchez Prado, 2010; García Barrios, 2012; Arizmendi, 2014).

Una vez realizada esa revisión, al final del presente capítulo, estaremos en posibilidad de empezar el abordaje del *flaneur* y del mestizo a través de la perspectiva metodológica del paradigma, en el sentido propuesto por Agamben, según hemos expuesto en la Introducción de este trabajo. Tal abordaje será el tema del capítulo tercero y final.

#### 1. Crítica de la cultura

La noción de la cultura opera como un núcleo axial de la propuesta filosófica de Bolívar Echeverría. Con leves variantes, en casi todos sus últimos trabajos dedicados al tema, el autor empleó una sección para recordar sus elaboraciones sobre esta categoría, las cuales podrían sintetizarse en los siguientes puntos (Echeverría, 2000, p. 130-139):

- El proceso de reproducción de la vida social, animal y humana, obedece a una codificación -un sistema de signos- natural. Todas las acciones de los sujetos sociales se producen a través de este código.
- El proceso de reproducción de lo específicamente humano consiste en una variación de este código natural, un cierto “desvío”, una cierta “deformidad”, una leve “monstruosidad”. Aún más, en la vida social humana, estas desviaciones se vuelven más importantes que el contenido mismo de la acción. Por ejemplo: el erotismo, que aparece como una excedencia

de sentido del acto reproductivo animal, en el caso humano se vuelve más importante que la función procreativa.

- Este proceso de ir más allá del código natural, esta “transnaturalización” de las funciones vitales, está fundado en la libertad humana y, por ello, se trata de un proceso “propriadamente político”, pues a través de él, los humanos conforman su socialidad, es decir su ser social, sus proyectos de existencia compartida.
- De ahí que sea posible decir que los humanos más que producir y consumir cosas, lo que producen y consumen son “formas”, esto es, excedentes de sentido inscriptos en las “cosas” producidas.
- Cada sujeto social “transnaturaliza” el código natural de un modo concreto e histórico de acuerdo a las condiciones de posibilidad que permitieron el surgimiento de esa sociedad. Se trataría de un “episodio fundador de identidad” que crearía una subcodificación primordial o arcaica, en términos lingüísticos.
- Este momento originario no está pensado como una originalidad de sangre o racial –a Echeverría le importa mucho recalcar este punto–, sino como una “hipótesis” que permite recordar el carácter “contradictorio y conflictivo” que constituye todo proceso de transnaturalización.
- Cada nuevo acto del sujeto social supone una relación de afirmación y alteración, una actualización del subcódigo, en tanto sistema fundante de la identidad y pacto primigenio de socialidad.
- “La cultura, el cultivo de lo que la sociedad humana tiene de *polis* o agrupación de individuos concretos, es aquella actividad que reafirma, en términos de singularidad, el modo en cada caso propio en que una comunidad determinada –en lo étnico, lo geográfico, lo histórico– realiza o lleva a cabo el conjunto de las funciones vitales (...)” (Echeverría, 2000, p. 133).

Esta línea argumental básica -que permitió al autor elaborar desarrollos conceptuales propios, como el del mestizaje, según veremos a continuación- partió de un núcleo seminal que emergió a principios de la década de los ochenta como resultado de un Seminario que Echeverría dedicó a *El Capital*, de Karl Marx. Aunque se repite constantemente en su obra, el autor no dedicó un trabajo exclusivo a esta materia más que en un breve y complejo ensayo de juventud publicado

en la revista *Cuadernos políticos*, en 1984. Debido a la importancia fundamental que tuvieron estas reflexiones tempranas nos detendremos para considerarlas en extenso antes de pasar a la relación entre cultura y mestizaje.

### **1.1 Valor de uso y semiótica**

Entre 1981 y 1982 Bolívar Echeverría impartió un Seminario en la Universidad Nacional Autónoma de México al que tituló “El valor de uso en Marx”. Parte de las intuiciones y los conceptos que trabajó en esos dos años de clase fueron recogidos en *La “forma natural” de la reproducción social* (1984). Catorce años más tarde, con algunos cambios en la estructura del texto pero dejando intacto el contenido, el autor volvió a publicar ese trabajo como un capítulo del libro *Valor de uso y utopía*. Aunque se trata esencialmente del mismo texto, hubo un cambio, creemos, fundamental en el título, que fue “*Valor de uso*”, *ontología y semiótica*.

Aunque en ninguna parte se ocupa de diferenciar explícitamente el sentido en que está usando el término ontología, debido al tratamiento y los presupuestos materialistas que emplea, pronto queda claro que se trata de una ontología del “ente” social, es decir de la manera a través de la cual se manifiesta “el proceso de la reproducción social” humana. La ontología que Echeverría trabajará aquí se enfoca entonces en la especificidad del proceso a través del cual la socialidad humana se reproduce y los sujetos sociales acaecen en tanto tales. Este ensayo corto será uno de los más importantes, en términos filosóficos, así como uno de los más complejos, en términos estilísticos, que escribió Echeverría.

El autor empezará reconociendo la presencia de un código natural que atraviesa las funciones vitales de todas las especies animales, incluidos los seres humanos. Estos últimos, sin embargo, precisan una función adicional a la meramente natural, precisan un cierto excedente de sentido que se desvía de la mera función natural. Esta particularidad de lo humano consiste en una suerte de “transnaturalización”, que “subcodifica” el código de lo natural y lo convierte en otra cosa. En el humano “la materialidad *animal* se encuentra en calidad de portadora de una reproducción que la trasciende, la de su materialidad *social*” (1998, p. 164-165).

Esta transnaturalización de la vida animal hacia la social no se produce como una continuidad

lineal. Por el contrario, supone siempre una confrontación y un conflicto de códigos, en cuyo seno Echeverría ubicará lo que él llama, siguiendo a Marx, “forma social-natural”. Esta idea es el germen de lo que en trabajos sucesivos (*La modernidad de lo barroco*, 1998; *Definición de la cultura*, 2001) el autor identificará con la noción de cultura, según hemos apuntado. Dirá Echeverría (2000, p. 138):

El código de la semiosis humana fuerza al código de la comunicación animal a cumplir las funciones de mera sustancia que está siendo formada por él; insta una relación de subordinación que no pierde jamás su tensión conflictiva.

Para el autor, todos los comportamientos que tradicionalmente se atribuyen como diferenciadores de lo humano (la capacidad del lenguaje, la capacidad de crear herramientas, el juicio moral, etc.) apuntan hacia un plano específico de reproducción material que las vuelve posible, esta es la dimensión social o política –en tanto está directamente relacionada con la libertad constitutiva de lo humano- de la vida. Esta materialidad social no está determinada por el principio general de la “organicidad natural” ni tiene una “vigencia instintiva”. Precisamente por ello, es decir por estar sujeta a la libertad humana, la identidad del sujeto social, su ejercicio constante de su “mismidad”, consistirá en una incesante reformulación del código que históricamente ha elegido para reproducir su socialidad concreta. Toda identidad, en tanto histórica y concreta, existe entonces únicamente de modo evanescente, concretándose siempre de modo nuevo cada vez, en cada acto del sujeto social, siempre en riesgo, siempre afirmándose provisoriamente mientras se va transformando.

La identidad humana está fundamentada, entonces, en la irrenunciable elección de una “forma” para su materialidad, es decir una forma a través de la cual reproducirá su vida social. El acto de elegir nunca es neutral, dice Echeverría. La elección está determinada por el valor de uso concreto que estará implicado en las formas de las cosas producidas. De igual modo esta forma determinará la manera en que serán consumidas. Echeverría recuerda que, según dijo Marx, trabajar tiene una dimensión *poietica*. El autor ecuatoriano añadirá que otorgar forma también es un realizar, en la medida en que lleva a cabo un proyecto que, en último término, constituye la construcción del sujeto mismo.

Siguiendo las nociones de Marx, Echeverría sostendrá que el proceso de reproducción social está marcado por la dinámica de la producción (objetivación) y consumo (subjektivación) que el sujeto social realiza a partir de la materialidad natural. Cuando un sujeto usa “esa” y no otra forma, no solo está satisfaciendo su necesidad del objeto sino “su necesidad de la forma de esa cosa concreta” (1984, p. 170).

## **1.2 Producción y consumo semióticos**

Toda la producción humana de objetos –es decir el proceso de trabajo- está inspirada por el carácter de auto-realización del sujeto social. En la producción de la cosa siempre habrá una “intención transformativa” dirigida por un productor hacia un consumidor. Tal intención se hace efectiva –es decir que se subjetiva- solamente cuando el sujeto consumidor la utiliza de manera adecuada, esto es, cuando al aprovechar el producto en calidad de bien, “absorbe la forma de la cosa y se deja transformar por ella” (1998, p. 171). Por otra parte, al usar la cosa, el consumidor enfrenta sus posibilidades de uso y, con su decisión, completa y trasciende creativamente la intención transformadora implícita en el objeto. Al mismo tiempo cuando decide acerca del momento, la intensidad, la medida y la manera en que empleará aquella cosa, aceptará implícitamente dejarse influir por ella.

A este proceso productivo-consuntivo de formas Echeverría lo entenderá en términos lingüísticos como una acción de codificación y decodificación de proyectos de sentido. Por ello dirá (1998, p. 186):

(...) la dimensión semiótica del proceso de reproducción social consiste en un producir-cifrar y un consumir-descifrar objetos-significaciones que sólo puede llevarse a cabo en la medida en que usa un código diferente de todos los que rigen el comportamiento de los seres vivos puramente naturales.

Por otra parte, es importante notar que el código empleado en la reproducción social tiene una historia propia, pues la comunicación/interpretación no solo se produce “con” él, sino “en” él. El código se ve modificado, entonces, con cada proyecto de sentido, que es “la instauración de un horizonte de significaciones posibles”, para el que es empleado, debido a que él mismo está constituido a través del acto de ponerse en riesgo a sí mismo siempre cada vez, siempre en



peligro de “dejar de ser lo que es”.

En realidad, la historia del código puede verse como una historia de los “encabalgamientos de proyectos de sentido” que los sujetos sociales han cifrado “en” y “con” el código. La figura retórica del encabalgamiento que emplea Echeverría sugiere que entre estos proyectos de sentido siempre se producen ciertas continuidades de ritmo y contenido que se trasladan hacia en un plano espacial y temporal diferente cada vez. El código transmite la posibilidad de que el proyecto de sentido sea superado y trascendido por otro proyecto y de ese modo pase a constituir el estrato sustancial de una nueva instauración de posibilidades sémicas.

El código, descrito en términos abstractos, únicamente puede existir, sin embargo, en un plano concreto e histórico, es decir en cuanto se actualiza y se transforma con cada acción del sujeto. Por ello la identidad se producirá como un proceso de consistencia eternamente evanescente, una mismidad que solo puede afirmarse poniéndose en riesgo e de ser distinta. Con esta idea de identidad como una codificación perpetua que compromete a los sujetos sociales respecto de su libertad, es decir de su politicidad podemos pasar a la caracterización de lo que el autor entiende por mestizaje en términos de su teoría de la cultura.

## **2. Mestizaje y reproducción de la cultura**

De modo sintomático, la reflexión en torno del mestizaje aparece en las conferencias y en los textos de Bolívar Echeverría en los primeros años de la década de los noventa, cuando en México, y en toda América Latina, se disputaban los posibles sentidos políticos del aniversario 500 de la llegada de Colón. En ese ambiente Echeverría crítica la noción tradicional de “mestizaje” a la que denomina “naturalista” y la caracteriza como una ideología nacionalista oficial que está al servicio de una “visión sustancialista de la cultura y de la historia de la cultura” (2001, p. 30).

Este tipo de comprensión es incapaz, dice el autor (2000, p. 31) de describir el mestizaje “en su interioridad, como un acontecer histórico en el que la consistencia misma de lo descrito se encuentra en juego”. Para Echeverría el mestizaje, en tanto fenómeno cultural, solo podía concebirse de modo histórico, es decir materialista y dialéctico, en el sentido peculiar que el

autor había dado a esas nociones. En ese sentido afirma, en un anexo del ensayo *Malintzin, la lengua*, de 1993:

Ha llegado tal vez la hora de que la reflexión sobre todo el conjunto de hechos esenciales de la historia de la cultura que se conectan con el mestizaje cultural abandone de una vez por todas la perspectiva naturalista y haga suyos los conceptos que el siglo XX ha desarrollado para el estudio específico de las formas simbólicas, especialmente los que provienen de la ontología fenomenológica, del psicoanálisis y de la semiótica.

Su trabajo previo sobre la cultura no podía estar más en desacuerdo con la posibilidad de entender el mestizaje como una mera “mezcla” de sustancias ya constituidas de una vez y para siempre. Para él, esta forma de pensar equivalía a un prejuicio metafísico que desviaba el problema filosófico –y político- fundamental, esto es, caracterizar los procesos culturales en general, y los procesos culturales latinoamericanos en particular, a partir de su materialidad histórica concreta. Es decir, trabajar filosóficamente el proceso de la conformación de sus identidades hurgando en la subcodificación específica que han adoptado los sujetos a lo largo de su historia.

El mestizaje jugaba un papel fundamental en este proyecto de interpretación, pues este supone no solo un “objeto” más de la reproducción social, sino más bien una “manera” a través de la cual esa reproducción social se manifiesta. Como hemos dicho, la identidad, para Echeverría, es un hecho formal que consiste en el compromiso concreto de un sujeto consigo mismo, pero también “un hecho formal que solo puede permanecer en la medida en que está siendo reconformado” (2001, p. 171). En otras palabras, la identidad solo puede reproducirse en la medida en que se pone a sí misma en peligro en todo momento, con cada acto.

Pues bien, el mestizaje será el momento dialéctico en el que el compromiso con la mismidad se ve confrontado por una otredad, por un compromiso otro. En términos teóricos, Echeverría percibe el mestizaje como un elemento imprescindible de la reproducción vital de cualquier identidad humana –no solo latinoamericana-, en la medida en que supone la dimensión de cuestionamiento y crisis sin la cual una identidad no podría vivir.

Por esta razón, nuestro autor (2001, p. 189) verá la historia de la cultura humana como un proceso de “mestizaje indetenible”. Toda identidad, para llegar a manifestarse en lo concreto, por fuerza “ha intentado cuestionarse a sí misma”, ha intentado ser otra cosa. El mestizaje opera como un movimiento doble, primero como una apertura hacia “la acción corrosiva de las formas concurrentes”, y en segundo lugar como una afirmación desestructuradora de sí mismo que anuda “los tejidos de los códigos ajenos según un principio propio”. El mestizaje es un momento necesario del procedimiento -histórico y concreto- por el cual la identidad deviene, siempre provisionalmente, sí misma.

Curiosamente, Echeverría caracteriza a esta crisis necesaria e infatigable de la mismidad como una suerte de “saudade”, una melancolía que siempre tiende hacia el otro, hacia “aquella otra forma social en la que posiblemente la contradicción y el conflicto encuentren una solución, en la que lo humano y lo Otro, lo “natural”, puedan “reconciliarse” (*versöhnen*)”. (2001, 189). En otras palabras, como dijo el filósofo en otro lugar (2006, p. 204), el mestizaje “es la forma propia de la existencia de las culturas”, pues la cultura no puede llevarse a cabo “de otra manera que no sea involucrando a las otras culturas en el autocuestionamiento de su identidad”. Dice el autor (2006, p. 204):

(...) El hecho de poner en peligro la propia identidad para cultivarla o reproducirla, implica necesariamente un momento de interpenetración con otras identidades sociales, es decir, de aceptación de la validez de sus modos diferentes, alternativos, de haber enfrentado situaciones similares. La aceptación práctica de esta posibilidad de que otras identidades se involucren en la reproducción de la propia, que implica al mismo tiempo la disposición a involucrarse en la reproducción de la identidad de las otras, esta reciprocidad en el cultivo de las identidades es lo que define propiamente al proceso cultural de mestizaje, a esta dimensión indispensable de la existencia histórica de las culturas.

Se ve entonces cómo esta particular interpretación sobre la noción de mestizaje depende enteramente de su teoría de la cultura, surgida a principios de los ochenta. Ahora bien, el siguiente paso en el proyecto filosófico de Echeverría podría introducirse a través de la siguiente pregunta: ¿Pueden estos conceptos aportar elementos para complejizar la comprensión de un proceso cultural, histórico y concreto, como el de la modernidad latinoamericana? La

respuesta de Echeverría vino dada a partir de un conjunto de categorías filosóficas surgidas de este núcleo común, entre ellas: *ethos* histórico, modernidad barroca, shock de modernización, etc. La caracterización filosófica extensa de cada una de ellas excede el propósito del presente trabajo aunque se mencionarán brevemente en sus partes pertinentes. A continuación nos limitaremos a revisar la relación entre los conceptos de cultura y mestizaje con el proceso histórico de la instauración de la modernidad europea en América en los siglos XVI y XVII, pues esto nos servirá luego para compararlo con el *flaneur* de Benjamin en clave de paradigmas.

### 3. Mestizaje en América Latina

En el ensayo de madurez *Modernidad en América Latina* (2000, p. 199), Echeverría afirma que si existe alguna peculiaridad que pudiera identificar a las numerosas identidades que se ha producido en esta región del mundo desde la imposición violenta de la modernidad europea en el siglo XVI, esta se debería, desde un punto de vista formal (es decir de su forma) a una estrategia de convivencia de identidades diversas en mestizaje constante; y desde un punto de vista relativo al contenido, a una presencia simultánea de los distintos tipos de modernidad que fueron apareciendo a lo largo de la historia de América Latina.

La modernidad supuso, para Echeverría, una promesa de emancipación de los sujetos sociales, una ruptura de las cadenas de carencias impuestas por la Naturaleza. En ese sentido se prometía un revolucionamiento en la creación de identidades, esto es, en su proceso de mestización y reproducción. Sin embargo, cuando la modernidad optó por su forma capitalista, estas promesas se vieron reducidas a las condiciones de posibilidad que permitía el capital y, por ende, las identidades se vieron paralizadas, embalsamadas y debilitadas. Dice el autor (2006, p. 206):

Esta forma lejos de promover el cultivo de nuevas identidades, lo que hace es congelar las identidades antiguas, arcaicas, al mismo tiempo que las deforma, debido a la necesidad estructural que hay en el modo capitalista de reproducir aquella relación de escasez absoluta o de debilidad del ser humano ante la naturaleza, que fue el fundamento de la vida social arcaica.

(...)

Tan revolucionaria en otras cosas, la modernidad capitalista es sin embargo sumamente *conservadora* en lo que respecta a las formas identitarias. Pero su conservadurismo, en la medida en que, al sobreprotegerlas, impide a estas formas la experiencia de su propia crisis, es un

conservadurismo destructivo que daña y deforma la constitución misma de las identidades arcaicas.

Echeverría apuntará que la modernidad capitalista opera una parálisis en la reproducción de la cultura al menos en dos sentidos. Primero: embalsama las identidades arcaicas, es decir aquellas que no caben en el formato de la producción y consumo de bienes enajenada por el valor que se valoriza a sí mismo. Y, segundo: blinda a las identidades sociales modernas establecidas y afianzadas dentro del capitalismo en una suerte de *apartheid* que reduce al máximo la crisis de su código y su tendencia “natural” a mestizarse. La contradicción entre la libertad de las identidades y la represión capitalista de las mismas supone un supremo conflicto interior dentro de los sujetos, al mismo tiempo radical y violento, pues atañe a la composición misma de la subjetividad de la sociedad, es decir su libertad y su politicidad.

Para sobrevivir a esa violenta contradicción, cada sociedad ha debido recurrir a ciertas maneras, ciertas estrategias culturales que van desde la negación absoluta de esa contradicción, es decir una especie de aceptación ciega de la disolución de la identidad ahogada por el miedo al otro, hasta la convivencia con otras formas culturales, una convivencia que, aunque no disuelve la contradicción –eso es imposible dentro del capitalismo-, al menos sí juegan con ella y la “desrealizan”. A estas formas de lidiar con la contradicción cultural violenta radical del capitalismo que Echeverría las denomina *ethe* históricos. América Latina habría optado, según el filósofo, por la “desrealización” y el juego de identidades, es decir por la convivencia en mestizaje a través de un *ethos* que emplea, para la reproducción de la vida cotidiana, unas estrategias culturales que Echeverría, con un vasto y minucioso conocimiento del tema, identificará con el modo barroco del arte y la cultura. Así se podría entender, muy preliminarmente y una enunciación muy simple y basta, lo que Echeverría llamó *ethos* barroco.

Ahora bien, el mestizaje cultural de América Latina, en tanto proceso histórico, supone, pues, una gran complejidad de identidades en convivencia y permanente conflicto. Para dar cuenta no de la totalidad de ese conjunto abigarrado de negociaciones culturales, de codificaciones, decodificaciones y subcodificaciones, sino más bien de una suerte de principio de inteligibilidad de esa dinámica cultural, Echeverría propondrá una figura metafórica que va a concentrar, en su plasticidad conceptual, las posibilidades de mostrar paradigmáticamente el proceso del

mestizaje durante los primeros siglos de la colonia española. A continuación revisaremos la caracterización que el autor realiza sobre ese sujeto social mestizo americano.

#### **4. Sujeto mestizo y barroco cultural**

##### **4.1 Civilización barroca**

El siglo XVII, para Echeverría, marca una “transición suspendida” entre el código cultural el indígena y el europeo. Las condiciones históricas de los pobladores de América, tanto indios como españoles, introducen una ambivalencia radical en la vida humana y en su relación con el mundo. Tal ambivalencia cobró, para el filósofo, un carácter “ontológico”, pues no solo afectó a las manifestaciones exteriores o superficiales de la cotidianidad, sino al sustrato mismo de la reproducción de la vida social y al momento fundacional del compromiso de las identidades sociales con su propia mismidad.

Tanto los indios cuyas civilizaciones fueron destruidas, como los españoles abandonados culturalmente a su suerte más allá del abismo del océano, perciben la ausencia fundamental de un orden social básico, de un código identitario capaz de guiar la vida cotidiana según los más básicos criterios como utilidad, belleza, bondad, etc. Los sujetos sociales viven una suerte de desorientación axiológica y ontológica. Dice el autor (2000, p. 174):

Se trata, por lo demás, de una falta de coherencia que no se debe propiamente a una ausencia sino al silencio enigmático, ambivalente, de la instancia última en la que recae la capacidad de justificar el que una palabra buena pueda estar muy alejada de la verdad y un objeto útil pueda estar peleado con la belleza; que una acción provechosa pueda ser ineludiblemente injusta y un acto virtuoso, repugnante.

Tal ambigüedad identitaria se presenta, entonces, como la ausencia de un dispositivo axiológico capaz de adjudicar coherencia al mundo. En las incipientes colonias el código cultural se percibe fragmentado y contradictorio pues “se ha multiplicado en dos versiones contrapuestas de sí mismo” que reclaman para sí el fundamento de lo que se legitima como lo “natural”, lo autoevidente y lo necesario. La solución desesperada que las identidades encontraron fue la ambigüedad como estrategia cultural que afirma lo europeo desde lo indio, es decir que no deja de afirmar, de cierta manera también lo indio pero bajo la forma de adoptar lo europeo. Se trata,

como dice el autor (2000, p. 195), de una solución propiamente barroca buscada y empleada a propósito:

La “exagerada” estetización barroca de la vida cotidiana, “que vuelve fluidos los límites entre el mundo real y el mundo de la ilusión”, no debe ser vista como algo que es así porque no alcanza a ser de otro modo, como el subproducto del fracaso en una construcción realista sobre el mundo, sino como algo que es así porque pretende ser así: como una estrategia propia y diferente de construcción de mundo.

La ambigüedad que se instalará en la vida cotidiana de las colonias estará marcada, dice Echeverría (2000, p.175), por la disyuntiva entre la convicción arcaica o sobrenatural de la vida y la nueva convicción de esa misma necesidad, pero en clave racionalista o “humanista”. El resultado de la puesta en escena barroca de la vida cotidiana colonial creó un estado de configuración cultural identificado con un proceso de metaforización de la vida cotidiana, un conjunto de hábitos civilizatorios que se fundamentaron en una puesta en escena de un código ajeno, el cual “creó” heurísticamente un código otro, teatralizado pero a su manera “auténtico”, un mundo de la vida cuyo estatuto “ontológico” es, precisamente, su condición metafórica y barroca. Al modo del teatro barroco, su mundo de la vida parece haberse vuelto pura forma, mera representación de un mundo ajeno, pues el suyo había sido destruido. Echeverría (2000, p.181) la describe en estos términos:

(...) En la práctica de todos los días, saliendo de los estratos más miserables, llegó a expandirse y a prevalecer en el conjunto de la sociedad una peculiar estrategia de comportamiento: consistía en no someterse ni tampoco rebelarse o, a la inversa, en someterse y rebelarse al mismo tiempo. Era una estrategia destinada a salir de la alternativa obligada entre la denigración y el suicidio; y constituía justamente en una “elección del tercero excluido”, en un salto a un terreno histórico diferente, en el que esa alternativa perdía su razón de ser; en un recurso a la prefiguración de un futuro posible. Por un lado, la aceptación de las formas civilizatorias y el cumplimiento de las leyes y disposiciones políticas del imperio eran llevadas a tal extremo en la práctica cotidiana, que ponían a las mismas en una crisis de vigencia y legitimidad de la que solo hubieran podido salir efectivamente si hubieran logrado replantear su sentido y su alcance, redefinirse y refundamentarse. Por otro lado, la resistencia, la reivindicación de la “identidad” americana, era cumplida de manera tan radical, que obligaba a esta a poner a prueba en práctica el núcleo de su

propuesta civilizatoria, a refundarse y reconfigurarse para responder a las nuevas condiciones históricas.

#### **4.2 Los “indios mestizándose” como sujeto social**

Para Echeverría el sujeto social que encarna aquel *ethos* moderno que se produjo históricamente durante los primeros años de la colonia está constituido por los indios que sobrevivieron a la barbarie española y habitaron en las ciudades españolas recién fundadas. En uno de sus últimos ensayos, *Meditaciones sobre el barroquismo*, incluido en el volumen póstumo *Modernidad y blanquitud*, dirá el autor (2010, p. 192-193): “Como la de Don Quijote en su “locura”, la puesta en escena de esos indios fue y sigue siendo, de acuerdo a la definición que Adorno sugiere de lo barroco, una ‘puesta en escena absoluta”. Este sujeto social “inventó” una estrategia de sobrevivencia que permitió que la vida civilizada encontrara un modo de continuar a pesar de (o quizá gracias a) las condiciones extremadamente desfavorables que experimentaron durante ese periodo que parecían conducirla a la desaparición. La del siglo XVI era una situación desesperada que empezó a variar solo ya bien entrado el siglo XVII, como apunta el autor (2006, p. 213):

El siglo XVII es en cambio un siglo muy *creativo*. Lo es sobre todo porque en él aparece en América el proyecto de los indios que quedaron y que viven en las ciudades españolas –que ya *no* pueden ser indios como lo fueron en su mundo aniquilado por los conquistadores- de rescatar la vida civilizada y de hacerlo mediante una reconstrucción de la civilización europea en América.

Este sujeto social e histórico es el que propiamente vivirá el mestizaje como una opción “desesperada” de supervivencia civilizatoria. Los indios que ya no pueden regresar a su matriz cultural, digamos a su mismidad originaria, adoptan el código del conquistador y ellos mismos asumen la construcción de una “identidad mestiza”. En términos abstractos describirá Echeverría el proceso como una devoración de códigos. El código identitario europeo “devora” al código americano, pero el código americano obliga al europeo a transformarse en otra cosa, pues en el uso cotidiano, desde dentro del código, “reivindica su propia singularidad”.

Esta estrategia de mestización, este “inventarse una vida dentro de la muerte”, anota el autor, es



propriadamente barroca, en el sentido de que los indios han tenido que organizar todo su mundo de la vida en función de una “puesta en escena”, de una “representación” civilizatoria. Y, sin embargo, en este proceso de representación y puesta en escena, el sujeto social indio ha conseguido, a través de su estrategia de mestización, una apropiación peculiar del código cultural europeo, ha conseguido devorar desde dentro tal código hasta convertirlo en algo diferente, en algo “propio”.

Echeverría notará que durante el siglo XVI, la población indígena se redujo drásticamente y dramáticamente a un décimo de la población total. Nueve de cada diez indios murieron ya sea directamente por la violencia de los españoles o por las epidemias que trajeron. En ese escenario desesperado lo que los indios sobrevivientes acertaron a hacer fue mestizarse, esto es, “fingir” que eran europeos, crear una dimensión de vida cotidiana en la que “representaban” el código europeo como si fuera propio, es decir insistir, “mediante una mimesis trascendente”, en la vigencia del valor de uso del mundo, un valor de uso que estaba siendo devorado por el valor mercantil (2006, p. 214).

Esta estrategia se produjo principalmente en las partes bajas y marginales de las sociedades virreinales, agrupadas en torno de las grandes ciudades, México y Lima, pero también en todo centro urbano donde habitaban los indios sobrevivientes de las civilizaciones antiguas, quienes, a través de las generaciones devinieron en el sujeto social que concentró y dio cuerpo al carácter mestizo propio de la América Latina. Dice el autor (2006, p. 249):

Sería allí, en la vida práctica, en el terreno de la civilización material, en la vida de trabajo y el disfrute elementales, en donde tendrá lugar el proceso de mestizaje. (...) Una reconstrucción a partir de la iniciativa y el *know how* fundamental de los propios trabajadores, de los indios mestizándose, sea en términos culturales o étnicos. Son éstos, efectivamente, los que van a intentar *reconstruir* Europa en América; *no* continuar Europa en América, sino reconstruirla prácticamente desde cero, y además a su modo, su modo americano; son ellos los que van a iniciar el proceso de mestizaje, solo después se les juntarán los criollos.

Fueron los indios mestizándose quienes “inventaron” la estrategia de supervivencia identitaria barroca que caracterizó al nuevo sujeto social colonial americano, la misma estrategia que siglos

después, según Echeverría, se seguirá usando en las sociedades latinoamericanas contemporáneas.

En varias ocasiones, Echeverría sugiere que uno de los principales errores de la narrativa histórica clásica latinoamericana consiste en haber confundido el sujeto histórico que fue capaz de encarnar la peculiaridad civilizatoria que las desesperadas condiciones impusieron sobre los seres humanos durante la sangrienta entrada de la modernidad europea en América. Quizá donde vuelve más directa y abierta su crítica es en un comentario (Echeverría, 2010, p. 202) a la idea del historiador mexicano Edmundo O’Gorman según la cual el sujeto americano supuso un “*novum* histórico” que enriqueció la historia universal, pues introdujo una “nueva modalidad” de ser humano, una nueva humanidad moderna con su propio sujeto histórico.

Para Echeverría –quien, como hemos visto, ha trabajado por cuenta propia la idea de la “constitución cultural de un sujeto”- la lectura de O’Gorman acierta y se equivoca. Acierta en la medida en que la modernidad no se puede comprender sin el principio de inteligibilidad que engendró su variante barroca en América. Pero se equivoca, digamos aquí (él no usa ese término), ideológicamente, pues es incapaz de distinguir el verdadero sujeto histórico que encarnó esa novedad histórica. Dice el autor (2010, p. 202):

(...) Según O’Gorman, éste (sujeto histórico) se encuentra en la figura del “criollo novohispano”. En mi opinión, equivoca al hacerlo la identidad de la figura histórica en la que esa nueva sujetidad se hizo presente: toma por tal figura a la que solo es un reflejo de ella, y no a esta misma, al original. La reconoce en la identidad histórica del español americano y no en la que lo fue en realidad, la identidad del americano auto-españolizado: la de los indios que sobrevivieron a la catástrofe de la conquista y, poniendo en práctica un mestizaje identitario, supieron re-hacerse en medio de la ciudad española. Es la nueva identidad “histórica” de estos indios mestizados la que, mimetizándose en la identidad histórica” de los españoles americanos, dio lugar a la figura del “criollo”, ese “nuevo Adán” que el maestro O’Gorman prefiere poner en lugar de ellos.

La “teatralización” civilizatoria de esos primeros indios ha sido, entonces, la clave cultural de la estrategia de la “convivencia en mestizaje” que sería la peculiaridad principal de la

reproducción de la vida social en América Latina. Y, como dejó escrito el profesor Bolívar Echeverría, la modernidad de la vida civilizada en general sería simplemente impensable sin la “emancipación de esa interpenetración identitaria” que concibieron en la práctica, en sus vidas cotidianas, aquellos indios europeizados (europeos pero en sus propios términos, europeos pero no solo europeos, americanos). Fueron ellos quienes establecieron el momento identitario fundacional que los sujetos latinoamericanos siguen reproduciendo, es decir poniendo en riesgo y transformando con cada acto de su vida cotidiana.

Estos sujetos sociales constituyen la figura del mestizo que ahora, junto con la figura del *flaneur*, de Benjamin, pasaremos a caracterizar en el siguiente capítulo del presente trabajo.

## Capítulo 3

### El *flâneur* y el mestizo latinoamericano. Crítica de la sujetidad moderna

El propósito del presente capítulo será presentar y explorar las figuras del *flâneur* benjaminiano, por un lado, y la del “mestizo”, por otro. Hemos reunido bajo el sustantivo “mestizo” una serie de operaciones estilísticas y retóricas que emplea Bolívar Echeverría para describir el mestizaje, en tanto fenómeno histórico ocurrido en las sociedades urbanas de las colonias españolas en los siglos XVI y XVII. Partiremos de un acercamiento histórico a la lectura que Echeverría realizó sobre Benjamin hacia principios de los años noventa. Luego trabajaremos la figura del *flâneur* y la del mestizo, con el fin de ensayar algunas líneas de conexión, que pasarán de la estrategia alegórica, a la relación entre el barroco y la sociedad moderna, para llegar finalmente a la apreciación de ambas figuras como paradigmas (Agamben, 2010) de sujetidad barroca frente a las contradicciones de la modernidad capitalista occidental.

#### 1. Echeverría lector de Benjamin

Contra la primera impresión que suscita un acercamiento general al conjunto de las obras de Bolívar Echeverría y Walter Benjamin, el núcleo del interés del pensador ecuatoriano por el autor de *El origen del drama barroco alemán (Trauerspiel)* no se produjo a partir de la noción de barroco, ni su categoría principal, la alegoría. Llama la atención que Echeverría (conocido internacionalmente por sus trabajos sobre el barroco como clave “heurística” de la modernidad latinoamericana) no se refiera –ni siquiera cite– el largo ensayo en el que Benjamin interpretó el barroco como un modo alternativo de concebir la modernidad capitalista, como ha sugerido la profesora brasileña Irlemar Chiampi (2000, p. 90 y ss.).

Según la cronología de sus trabajos publicados, parece ser que Echeverría no empieza a escribir sobre Benjamin sino hasta los primeros años de la década de los noventa, cuando estaba dedicado a trabajar la relación entre modernidad y barroco. En 1991 participó en un proyecto de investigación titulado “El mestizaje cultural y la cultura barroca en América Latina”, y, entre ese año y el siguiente, dirigió el proyecto “Modernidad europea, mestizaje cultural y *ethos* barroco”, ambos en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde era profesor titular.

Los ensayos incluidos en el primer libro de Echeverría, *El discurso crítico de Marx* (1986), fueron redactados entre 1974 y 1980. En la nota introductoria, Echeverría reconoce su deuda con la tradición de los “marxismos marginales” que han permanecido fieles al espíritu revolucionario primigenio de Marx. Curiosamente no se menciona a Walter Benjamin, aunque en 1971 Echeverría había traducido el texto *El autor como productor* para la revista mexicana *Siempre!*.

Entre 1981 y 1982 Echeverría imparte un famoso curso en la UNAM sobre *El Capital*, de Karl Marx. Curso que mucho más tarde sería re trabajado y publicado bajo el nombre de *Definición de la cultura* (2001). No aparece allí ninguna referencia a Benjamin. Poco tiempo después, en el ensayo “La ‘forma natural’ de la reproducción social” (1984), Echeverría hace una mención breve e indirecta de una idea Benjamin acerca del lenguaje: “La insistencia actual en la idea de que el significar humano no es sólo comunicación/interpretación de mensajes, sino siempre *historia de sí mismo*, proviene, formulada en términos místicos, de W. Benjamin”.

En el periodo 1991-1992, como resultado del proyecto “Modernidad europea, mestizaje cultural y *ethos* barroco”, aparecieron los libros *Conversaciones sobre lo barroco* (1993) y *Las ilusiones de la modernidad* (1995), en cuyo capítulo cuarto, “La identidad evanescente”, el autor amplía también de forma breve la misma idea del Benjamin sobre la historicidad del lenguaje. Dice Echeverría (1997 [1995], p.60):

En el ensayo de Walter Benjamin *Sobre el lenguaje en general y el lenguaje humano* domina una idea que ha demostrado ser central en la historia del pensamiento del siglo XX y sin la cual la aproximación social y semiótica al problema de la identidad quedaría incompleta: en el caso del ser humano, éste no sólo habla *con* la lengua, se sirve de ella como instrumento, sino, sobre todo, habla *en* la lengua.

En 1994, aparecen, casi de modo simultáneo varios trabajos que presentan el núcleo de lo que, según Carlos Oliva Mendoza (2012), constituyen las dos preocupaciones fundamentales del proyecto filosófico de Echeverría, a saber, la reconceptualización de la utopía como horizonte político, por un lado; y, por otro, la exploración del barroco como un experimento histórico de modernidad alternativa. Dice Oliva Mendoza (2012, p. 178):

Por una parte [Echeverría] encuentra, especialmente en Benjamin, una reformulación del problema de la utopía revolucionaria que se deduce de la teoría de Lukács, a través del problema de la teología y el mesianismo; por la otra, estudia modos civilizatorios matrices que subsisten dentro de la modernidad capitalista; de estos modos, se interesa especialmente por la configuración barroca dentro del capitalismo.

En efecto, durante estos años se puede rastrear la necesidad de Echeverría de reconcebir la noción de revolución y sus fundamentos teóricos con el fin de trascender los brutales experimentos políticos del siglo XX, que tocaban a su fin con el colapso de la Unión Soviética. También, por otro lado, Echeverría está trabajando en una interpretación filosófico-histórica sobre ciertos indicios de un proyecto alternativo –fallido, como él mismo reconoce- de una modernidad distinta a la efectivamente impuesta, es decir una modernidad sudeuropea, católica y barroca. Dos trabajos pueden mencionarse a modo de ejemplo de esta incipiente condición doble de la reflexión echeverriana: el ensayo “El *ethos* barroco” (1994) que aparece en el volumen colectivo titulado *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*; y la conferencia “Benjamin, mesianismo y utopía”, pronunciada en septiembre de ese mismo año, en el seminario “Los intelectuales y los dilemas políticos del siglo XX”, que más tarde se publicará como capítulo del libro *Valor de uso y utopía* (1998).

Si se tiene en cuenta el antes mencionado libro *Conversaciones sobre lo barroco*, publicado un año antes de estos trabajos (y que consiste en una transcripción de las conversaciones que profesor alemán Horst Kurnitzky sostuvo con Echeverría y algunos de sus estudiantes de la UNAM), se podría pensar que la preocupación por el barroco del profesor Echeverría es anterior a sus trabajos sobre Benjamin.

En los años siguientes, entre 1994 y 1997, Echeverría coordinó el proyecto de investigación “El concepto de cultura política y la vida política en América Latina”, cuyos resultados se recogieron en dos libros publicados el mismo año de 1998, a saber *Valor de uso y utopía* y, luego, *La modernidad de lo barroco*. En el primero se incluye el ensayo “Deambular: el ‘*flâneur*’ y el ‘valor de uso’ en la que Echeverría recupera la conexión entre esa figura benjaminiana y las posibilidades de resistencia frente al impulso homogeneizador de la modernidad. Curiosamente, ni en ese trabajo ni en “Benjamin: mesianismo y utopía”, publicado entonces por primera vez en

forma de texto, examina Echeverría la noción de alegoría, la cual es fundamental para entender el fundamento “ontológico” de la *flânerie* y que está íntimamente relacionado con el concepto benjaminiano de barroco. El profesor ecuatoriano pasa muy por encima el sentido alegórico del *flâneur* y ni siquiera nombra la relación entre este y el *Trauerspiel*. Y, por otro lado, en sus trabajos específicamente dedicados al barroco, Echeverría nunca hace referencia a la composición alegórica de los sujetos barrocos como estrategia de supervivencia frente a la subsunción del valor de uso por el valor abstracto de la mercancía, concepto axial en el proyecto benjaminiano, como veremos más adelante.

### **1.1 El lugar de Benjamin en la obra de Echeverría**

Echeverría leyó a Benjamin por más de más de tres décadas. Varias fuentes (Sigüenza, 2011; Sánchez Prado, 2010) suponen que Echeverría habría entrado en contacto con el pensamiento de Walter Benjamin durante sus estudios en la Universidad Libre de Berlín, 1965-1967, en los seminarios dirigidos por Jacob Taubes y Peter Szondi. Desde entonces, hasta el final de su vida, no abandonó jamás su interés por el filósofo alemán. De hecho, el último curso ofrecido por Echeverría en la UNAM, en 2010, el año de su muerte, estuvo dedicado a la relación entre Walter Benjamin y las vanguardias artísticas de principios del siglo XX.

La primera intervención en el debate público en la que Echeverría se ocupa de Benjamin (“Benjamin: mesianismo y utopía”, de 1994) busca rearticular el “gesto” mesiánico de Benjamin en el marco de la crisis de los lenguajes políticos de fines del siglo pasado, a través de una lectura original del volumen póstumo *Tesis sobre la historia*. Aunque Echeverría conocía bien la obra de Benjamin, no solo no considera, sino que ni siquiera menciona la categoría de *Trauerspiel*, lo cual habría podido ser esperable, pues en esos años el profesor ecuatoriano está trabajando sus ideas sobre el barroco. Así que o bien no juzga importantes las ideas de Benjamin sobre la alegoría barroca, o bien no tan importantes como sus conceptos de mesianismo y teología.

Esta “ausencia” en el trabajo de Echeverría sería solo aparente en opinión del profesor mexicano Ignacio Sánchez Prado. Para él, el propósito filosófico echeverriano es la búsqueda de una “nueva ontología política” con la cual hacer frente al vaciamiento de sentido que sufría la práctica política moderna a fines del siglo pasado. Un vaciamiento que daba cuenta del desgaste del

marco “ontológico” de la esfera política tradicional y sus experimentos históricos. Dice al respecto Sánchez Prado (2010, p. 47):

Por lo tanto, para asumir la dimensión social-natural de la política que, en opinión de Echeverría, está borrada por el privilegio del valor, se necesita una nueva ontología política, una que sea capaz de mover lo político más allá del horizonte del capital sin abandonar plenamente los legados críticos del pasado. Las *Tesis* de Benjamin cumplen bien esta función porque, como veremos en un momento, su extemporaneidad les permite despertar (o rescatar, para ser más precisos) elementos latentes de la historia social-natural e inscribirlos en una nueva ontología política.<sup>3</sup>

La tarea de buscar o imaginar esta nueva ontología englobaría, según este autor, tanto la reflexión sobre la utopía revolucionaria cuanto la caracterización filosófica del barroco, pues ambos tratan de “crear” una instancia de recuperar la dimensión política de la modernidad al tiempo que trasciende los límites “ontológicos” tradicionales de la misma. En ambos aspectos la figura de Benjamin se vuelve fundamental, pues proporciona elementos tanto para repensar la categoría de utopía, cuanto para interpretar el barroco como clave alegórica de la modernidad. Dice en ese sentido (2010, p.52):

El propósito de Echeverría de construir una ontología de la modernidad realmente existente, más que prescribir un paisaje utópico, contiene el potencial alegórico del barroco, lo cual le permite defender una teoría de la modernidad que, siguiendo a Leibniz, “combina una teoría filosófica con la sabiduría hermenéutica”. Es decir que la teoría de Echeverría da cuenta de la naturaleza ontológica del capitalismo junto con los compromisos epistemológicos de la subjetividad hacia el capital y la mercancía. A través de su definición del “*ethos* histórico” como “un principio de construcción del mundo de la vida”, y entendiendo el barroco como uno de los cuatro “principios de construcción” en el terreno de la modernidad capitalista, Echeverría emplea la idea del barroco como una formación estética de la historia cultural con el fin de negociar lo ontológico junto con lo hermenéutico.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Thus, to take into account the social-natural dimension of politics that, in Echeverría’s view, is erased by the privilege of value, a new political ontology is needed, one that can move the political beyond the horizon of capital without fully departing from the critical legacies of the past. Benjamin’s “Theses” serve this function well, because, as we will see in a moment, their extemporaneity allows them to awaken (or redeem, to be more precise) latent elements of social-natural history and to inscribe them in a new political ontology.

<sup>4</sup> Echeverría’s goal of constructing an ontology of really existing modernity rather than prescribing a utopic landscape contains the allegorical potential of the Baroque, which allows him to argue for a theory of modernity that, following



De este modo, a pesar de que Echeverría no cite expresamente a Benjamin en sus trabajos sobre el barroco, Sánchez Prado establece una conexión teórica entre la noción *ethos* barroco echeverriano y al menos dos conceptos del autor alemán. Primero en relación con la “alegoría de la mercancía”, que Benjamin trabajó sobre todo en sus últimos trabajos y que, por lo demás, está conectada con la caracterización del *flâneur*; y, en segundo lugar, en lo que toca a la noción de “voluntad de forma”, a través de la cual el sujeto social “habita” su realidad histórica y vendría a constituir la “sustancia” -histórica y concreta- de lo que Echeverría llama *ethos*. En palabras de Sánchez Prado (2010, p.53):

De modo que, en el pensamiento de Echeverría, la forma barroca finalmente se convierte en un *ethos* con un gran potencial para superar la modernidad capitalista desde dentro en dos aspectos. Primero, preserva la dimensión social-natural del valor de uso en su alegoría de la mercancía. Además, siguiendo la terminología de los “vencidos”, empleada por Benjamin en sus *Tesis* y adoptada deliberadamente aquí por Echeverría, su “voluntad de forma” permite la preservación y redención potencial de las dimensiones de la vida y la historia más allá de las formaciones hegemónicas. En suma, el barroco para Echeverría, es una figura que expresa ontológicamente la naturaleza contradictoria de la modernidad capitalista y, simultáneamente, provee una estética de la vida que preserva incluso sus dimensiones más reprimidas para un compromiso hermenéutico.<sup>5</sup>

Sin embargo, aunque la noción de voluntad de forma se presenta en varios de los trabajos de Echeverría dedicados al barroco, en ninguno de ellos el autor reconoció abiertamente que esta procediera de Benjamin. Tampoco realizó nunca una revisión sobre el concepto de alegoría en

---

Leibniz, “combines philosophical theory with hermeneutic wisdom”. That is, Echeverría’s theory accounts for the ontological nature of capitalism along with the epistemological engagements of subjectivity with capital and the commodity. By defining the “historical ethos” as “a principle of construction of the world of life”, and by understanding the Baroque as one of four possible “principles of construction” in the realm of capitalist modernity, Echeverría employs the idea of the Baroque as an aesthetic formation in cultural history in order to negotiate the ontological together with the hermeneutical.

<sup>5</sup> Therefore, in Echeverría’s though ultimately the Baroque form becomes the ethos that has the greatest potential to overcome capitalist modernity from within on two accounts. First, it preserves the social-natural dimension of use of value in its allegory of the commodity. In addition, following the terminology of the “vanquished” employed by Benjamin in the “Theses” and deliberately adopted here by Echeverría, its “will to form” allows for the preservation and potential redemption of dimensions of life and history beyond hegemonic formations. In short, the Baroque, for Echeverría, is a figure that expresses ontologically the contradictory nature of capitalist modernity and, simultaneously, provides an aesthetic of life that preserves even its most repressed dimensions for hermeneutic engagement.

Benjamin, el cual atraviesa su obra desde *El origen del Trauerspiel* (1928) hasta *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939) y el volumen póstumo *El libro de los pasajes*.

El reconocimiento directo acerca de la figura de Benjamin solo se produce, como hemos dicho, con posterioridad a la participación de Echeverría en los proyectos de investigación de la UNAM dedicados al barroco. Estos trabajos sobre el pensador alemán están orientados, más bien, hacia el tándem entre cultura y política, que ocuparon al autor ecuatoriano a partir de su siguiente proyecto de investigación titulado “El concepto de cultura política y la vida política en América Latina”, entre 1994 y 1997.

### **1.2 De barroco a barroco, la alegoría**

Una de las mayores semejanzas entre los proyectos filosóficos de Benjamin y Echeverría es que ambos se producen en momentos de profunda desesperanza política frente a un escenario internacional en el que han triunfado los enemigos de la “utopía” planteada por el materialismo histórico de Marx. En ese contexto adverso (en ese “momento de peligro” como dice Benjamin, 2008) ambos proyectos, además, proponen una lectura anómala, aberrante, de la tradición filosófica a la que se adscriben. Su originalidad radical en el plano de los conceptos se corresponde, en lo político, con el gesto desesperado de los “vencidos”, de aquellos que tratan de salvar el último “tesoro” de una doctrina a la que se aferran pese a todo.

Echeverría reivindica en el autor de *Tesis sobre la historia* “una capacidad desbordada de irradiar sugerencias” políticas que permanecían fieles al espíritu crítico primigenio de Marx. Benjamin mantiene encendido el núcleo “negativo” del marxismo original. Tal posibilidad se mostraba urgente a principios de los noventa. Habría que recordar que en 1992, dos años antes de la primera conferencia de Echeverría sobre Benjamin, se había publicado el tristemente famoso libro *El fin de la historia y el último hombre*, de Francis Fukuyama. En *Las ilusiones de la modernidad* (1997, p. 41) Echeverría resumía la situación política de su tiempo en estos términos:

(...) el cinismo de la política económica contemporánea (...) sólo puede comprenderse a partir de un estado de cosas político más general que, para decirlo de una manera concisa podría llamarse el estado de *agotamiento de la cultura política moderna*, aquel fenómeno tan mentado en el caso de las regresiones fundamentalistas en los países occidentalizados del Tercer Mundo, al que A.

Touraine, reconociéndolo también en Europa, ha descrito como una “desaparición de los lenguajes políticos, de los debates en el campo político y casi del sistema político en cuanto tal”.

Este “agotamiento” estaba relacionado directamente con el hecho de que la política neoliberal se había instalado como una realidad histórica triunfante. Lo que se hallaba en disputa, en los momentos en que Echeverría intervenía en el debate público, ya no se presentaba solamente como la posibilidad de resistencia frente a la modernidad capitalista, sino el sentido mismo de inteligibilidad de las categorías de utopía y revolución. En ese sentido, el pensador ecuatoriano leerá en la “inactualidad” de Benjamin la posibilidad de, por una parte, admitir la contingencia del fundamento de cierto marxismo supuestamente superado, y, por otra, mantener viva la potencia crítica del materialismo histórico.

Echeverría leerá entonces el gesto del “vencido” como una suerte de metodología para asumir la historia “a contrapelo” a través de materiales y elementos desechados. Años más tarde, el autor dirá sobre Benjamin (2005 [1994], p. 10): “(...) en esos trabajos de factura inusitada, Benjamin pensaba introducir un nuevo tipo de discurso reflexivo, hecho de una red de articulaciones entre fragmentos del habla de “la cosa misma”, cuyo tejedor se jugaría por entero en el empeño creativo de selección y combinación”. Se podría decir que también Echeverría, con sus trabajos sobre el barroco, inventó un lugar en el discurso reflexivo que, desde América Latina, posibilitaba una lectura a contrapelo de la historia y la filosofía latinoamericana desde una reapropiación que al mismo tiempo rompía y continuaba con la tradición del materialismo histórico como herramienta de interpretación –y, por supuesto transformación- de lo real.

También Echeverría compuso sus libros como una especie de montaje de ensayos y materiales diversos que se iban engarzando como una suerte de constelación espontánea alrededor de ciertos núcleos teóricos. Se diría que Echeverría empleó, en acto, aquello que Benjamin se exigía a sí mismo como sentido metodológico de su trabajo, es decir -como apunta Susan Buck-Morss (1995 [1989], p. 244)-, demostrar “un materialismo histórico que ha aniquilado dentro de sí mismo la idea de progreso”.

Parafraseando su teoría del mestizaje, se podría decir que Echeverría “devoró” para sí elementos del cuerpo teórico benjaminiano y al hacerlo puso en crisis el código ideológico del marxismo y con ello, a su vez, le permitió seguir con vida. A través de un juego de “codigofagias” Echeverría realizó ciertos desplazamientos en las ideas de Benjamin con el fin de elaborar, en palabras de Sánchez Prado, una ontología de la modernidad capitalista realmente existente, desde un punto de vista latinoamericano. Dice el profesor mexicano (2010, p. 44):

De esta manera, Echeverría construye un Benjamin fuertemente inscrito en su propia versión de la modernidad: Barroco en su lenguaje alegórico, implacablemente secular, y comprometido con la tarea de defender la utopía socialista. A través de esta redefinición, Echeverría se apropia de Benjamin para comprender la modernidad barroca que busca un nuevo espacio para la política.

La condición de peligro político en la que escribe Echeverría probablemente le llevó a recoger aquellos elementos que usó el autor alemán para criticar radicalmente la teleología marxista, especialmente la noción de mesianismo. Se diría que el autor ecuatoriano asimiló el “método” de Benjamin para iluminar un instante de peligro marcado por el colapso del socialismo real y la llamada al “final de la historia”. Como Benjamin, Echeverría mixtura su análisis marxista con nociones de semiótica, teoría de la literatura, hermenéutica, filosofía del lenguaje, etc. Oliva Mendoza (2013, p. 23) dirá que ambos autores están formulando “un discurso hermenéutico en una variante materialista [...] cuya importancia para el materialista histórico y dialéctico consiste en rescatar las mónadas del discurso histórico y describir su poder revolucionario”.

En ese empeño de trabajar ciertas mónadas –podrían nombrarse también como paradigmas- históricas pueden leerse las figuras del *flâneur* y del mestizo. Ambas aparecen en la última parte del trabajo filosófico de sus autores como resultado de una larga trayectoria. Ambos operan desde lo general hacia lo particular. Echeverría analiza primero el mestizaje como un momento abstracto de su teoría sobre la reproducción social de la cultura, y posteriormente vinculará esa elaboración a su teoría de los cuatro *ethe*, lo cual lo lleva a desarrollar su noción de barroco y, dentro de ella, caracterizará ciertos “ejemplos” de sujetividad mestiza, como la india Malitzin o el “indio ciudadano” de las nuevas ciudades americanas. Benjamin se ocupa primero por el barroco y su categoría principal, la alegoría, desde el su trabajo germinal sobre el *Trauerspiel*. Hacia la última década de su vida empieza a sentir fascinación por la persona y la obra del poeta Charles

Baudelaire y, a partir de ella, trabajará la noción del *flâneur*.

En las páginas que siguen sostendremos que entre el barroco tal como lo entiende Benjamin y el barroco de Echeverría se extiende, como mínimo, un vaso comunicante signado por una estrategia “alegórica” de resistir la violencia del capitalismo. Ambas figuras históricas representan principios de inteligibilidad (paradigmas, en el sentido de Agamben, 2010) de cierta subjetividad moderna que privilegia el valor de uso frente a dos momentos particularmente violentos del capitalismo: el siglo XVII americano y el XIX europeo.

## **2. *Flânerie* y alegoría**

### **2.1 ¿Qué (quién) es el *flâneur*?**

Walter Benjamin trabajó con habilidad sorprendente una diversidad de géneros y registros literarios ajenos, en apariencia, a los tenidos por “propia” filosóficos en su tiempo. Uno de ellos fue el de la crítica literaria, el cual, en el caso de sus estudios sobre el poeta francés Charles Baudelaire, tenía la intención de convertirse en “una contribución a la sociología de la lírica”, como apunta José Manuel Cuesta Abad (en Benjamin, 2014, p.7).

Estas incursiones en la teoría literaria y las ciencias sociales quizá pueden mirarse mejor a la luz de la observación de Buck-Morss (1995, p. 72) a propósito del “método” del *Libro de los pasajes*. Para ella, el objetivo principal de Benjamin era “reconstruir el material histórico como filosofía”, es decir someter sus “materiales” a una tensión dialéctica entre una reconstrucción histórica de la filosofía y una reconstrucción filosófica de la historia. Esto explicaría también el tipo de discurso desarrollado por Benjamin -al mismo tiempo filosófico, histórico y sociológico- que engendrará la noción de *flâneur*. Esta aparece como una reelaboración del “personaje” alegórico homónimo que Baudelaire trabajó como una proyección y una generalización de sí mismo. En el trabajo de Benjamin este *flâneur* trascenderá lo meramente anecdótico para convertirse en una clave filosófica que descifra el papel del artista moderno en la sociedad “altocapitalista” europea.

Cuesta Abad (en Benjamin, 2014, p.7) sospecha plausiblemente que el interés de Benjamin en Baudelaire haya comenzado a partir de la traducción al alemán que el autor realizó en 1923 de los

poemas de los *Cuadros parisinos (Tableaux parisiens)*. Poco después, en 1927, Benjamin esboza el plan de la obra “Los pasajes de París. Una fantasmagoría dialéctica”, en el cual se propone aplicar su “método” de lectura “sociológica” para desentrañar “la construcción filosófico-histórica de la época moderna en la fase de apogeo del capitalismo industrial”. (Cuesta Abad, en Benjamin, 2014, p. 5). En 1935, en pleno ascenso del nacionalsocialismo en Alemania, Benjamin presenta su primera “muestra” de este proyecto, uno de cuyos ejes argumentales es el estudio de la figura de Baudelaire. En 1938 concluye “El París del segundo Imperio en Baudelaire”, en donde aparece caracterizada la figura del *flâneur*, que de hecho da título a su segundo apartado. Finalmente, en 1939, un año antes de su muerte, Benjamin publica el ensayo “Sobre algunos motivos en Baudelaire” en la Revista de investigación social (*Zeitschrift für Sozialforschung*) dirigida por Theodor Adorno y Max Horkheimer. Luego del suicidio de Benjamin, en septiembre de 1940, se encontraron varios fragmentos que contenían variantes o profundizaciones sobre la figura de Baudelaire y del *flâneur*. Varios de estos materiales fueron reunidos en la famosa edición de Rolf Tiedemann y Werner Schweppenhäusen del proyecto conocido como *Libro de los pasajes (Konvolut J)*, así como en el volumen “Parque central” (*Zentralpark*).

En el presente estudio trabajaremos algunos de los textos publicados en vida de Benjamin para acercarnos a la caracterización histórico-sociológica del *flâneur*; así como varios de los fragmentos póstumos, con el fin de conectar dicha caracterización con la “intención alegórica” que deviene de la “desvalorización” de lo humano y lo cósmico debido al hechizo de la mercancía. Una vez establecida la conexión entre alegoría y *flânerie*, buscaremos relacionarla con la vinculación análoga que existe, en nuestra opinión, entre la alegoría y el proceso histórico de mestizaje en América Latina, entendido en términos de Bolívar Echeverría.

## **2.2 El artista como *flâneur* de la vida social**

Como hemos dicho la figura del *flâneur* no está definida como un concepto claro y distinto en la obra de Benjamin. Más bien aparece como el resultado narrativo de una serie de observaciones sociológicas, históricas o “fisiológicas”, como decía el autor aludiendo a un género literario en boga en la Francia del siglo XIX.

En “El París del segundo imperio en Baudelaire”, tras rastrear la situación de Baudelaire, por lo demás desastrosa, frente al “mercado” literario de su tiempo, Benjamin (2014, pp. 67 y ss.) trabaja un capítulo titulado “El *flâneur*”, en el cual se observan ciertos elementos de lo que sería la *flânerie*. Por ejemplo, se da cuenta de su condición de observador sosegado del paisaje urbano: “Lo sosegado de estas descripciones se adecúa al hábito del *flâneur*, que acude al asfalto a ‘hacer botánica’”. (2014, p. 69). O su condición reflexiva pero superficial: “El *flâneur* se encuentra a sus anchas dentro de ese mundo [el de las galerías o pasajes], y así provee de su cronista y su filósofo ‘al lugar preferido de los paseantes y los fumadores, el lugar de recreo de todos los pequeños oficios posibles” (2014, p. 69), “(...) la agradable negligencia que es propia del *flâneur*” (2014, p.75). O su condición de habitante de la calle: “De este modo, la calle se convierte en morada propia del *flâneur*, el cual se encuentra en casa entre fachadas lo mismo que el burgués entre cuatro paredes” (2014, p. 70). O su fascinación por las masas: “El desconocido es el *flâneur*. Así lo entendería Baudelaire cuando, en su ensayo sobre Guys, calificó al *flâneur* de ‘*l’homme des foules*’ [hombre de multitudes]” (2014, p. 83).

La *flânerie* está referida pues, como mínimo, a dos dimensiones de análisis: la primera tiene que ver con la persona de Baudelaire y con su “personaje” autorreferencial, que también se presenta como una figura pseudoanónima, en tercera persona. La segunda da cuenta de la apropiación que hace Benjamin, tanto de la figura del poeta como de su “personaje”, para detectar una práctica, una actitud, una estrategia de supervivencia que él percibe como representativa de cierto arte moderno frente al capitalismo industrial. Es esta segunda acepción la que nos interesa en el presente estudio, pues ella comparte elementos narrativos y filosóficos con la figura del mestizo como veremos más adelante.

### **2.3 El *flâneur* y lo moderno**

La noción de *flâneur* representa en un nivel alegórico una especie de clave hermenéutica de la modernidad sin dejar de “ser” al mismo tiempo el personaje creado por Baudelaire y sin tampoco dejar de ser, de algún modo, el propio Baudelaire. El elemento que supondrá este tránsito dialéctico será, en principio, la mercancía. Dice Benjamin (2014, p. 91):

(...) Si al principio la calle se le había convertido en interior, este interior ahora se le convierte en calle, y vaga por el laberinto de las mercancías como lo hacía por el laberinto urbano.

(...) Y es que el *flâneur* es un abandonado en la multitud, compartiendo por tanto la situación de la mercancía. Esta particularidad no es consciente, mas no por ello influirá menos en él. Le penetra venturosamente al igual que un estupefaciente que sin duda le puede resarcir de humillaciones abundantes. Y esa ebriedad a la que el *flâneur* se entrega es la misma de la mercancía que arrastra el curso de los compradores.

La mercancía se presenta en la vida del poeta-*flâneur* como una dimensión cada vez más invasiva de su existencia, al punto incluso de confundirse con la naturaleza misma de su situación vital en el mundo. Esta percepción de sí mismo como mercancía será, para Benjamin, el rasgo definitorio de Baudelaire y de su *flânerie*. Ese es el elemento que atraviesa y da sentido a todas sus características. En el siglo XIX, apunta Benjamin, el artista burgués todavía no se ha vuelto consciente de la alienación social a la que está abocados todos los sujetos modernos. Sin embargo, a causa de sus circunstancias concretas, Baudelaire ha podido experimentar la proletarización de su vida, condición que ha intensificado su percepción sobre el verdadero lugar de los sujetos sociales dentro del capitalismo. Dice Benjamin (2014, p. 95).

(...) En la medida en el hombre, como fuerza de trabajo, es mercancía no tiene necesidad en absoluto de trasponerse a su vez en mercancía. Cuanto más consciente se le hace este modo de ser de su sí mismo como el impuesto a él por el orden de la producción –o cuanto más se proletarice–, tanto más le penetra el escalofrío de la economía mercantil, y tanto menos ha de ser su caso el de empatizar con la mercancía. Pero con la clase de los pequeño burgueses, a la que Baudelaire pertenecía, no se había llegado aún tan lejos.

Frente al ascenso de la mercancía, el artista, devenido en *flâneur*, se ve obligado a “inventar” una manera de preservar su lugar en la sociedad como creador de goce estético sin renunciar al mundo de las mercancías, cosa ya para entonces imposible. Esa invención estaría dada por cierta “sensibilidad” capaz de seguir percibiendo encanto y placer en lo deteriorado y decadente, lo cual es el gesto poético por antonomasia de la obra baudeleriana. Por ello dirá Benjamin (2014, p. 95):

Si en esta manera de gozar se quería llegar al virtuosismo, no podía rechazarse la empatía con la mercancía. Había que paladear esa empatía con el placer y zozobra derivada del sentimiento de su



determinación en tanto que clase. Al fin y al cabo, tenían que afrontarla con una forma de sensibilidad que incluso en lo deteriorado y lo podrido siguiera percibiendo los encantos. (...) A ella debía el goce habilitado en esta sociedad en cuanto medio desterrado de ella.

Esta sensibilidad inventada por el artista se ve expresada en su *flânerie*. El vagabundeo y la fascinación casi hipnótica que le produce la masa moderna que pulula en las calles (y ellas dentro de él) provienen de la consciencia de un yo atormentado por el acecho infatigable de la mercancía. A diferencia de Victor Hugo, sigue Benjamin (2014, p.104), quien miraba la “multitud” desde la altura de su “ciudadanía” como un conjunto de electores-lectores, Baudelaire habita (*en*) la masa desde dentro, siente sus codazos, sus empujones y se asfixia en ese “laberinto” humano tan semejante a un baratillo inabarcable de mercancías. Por ello, los gestos de “heroísmo” artístico serán inverso en Victor Hugo y en Baudelaire. “En cuanto *citoyen*, Hugo se pone en el lugar de la multitud; en cuanto héroe, Baudelaire se aparta de ella”. Apartamiento que será solo aparente, pues nunca será capaz de apartarse del todo del hechizo que provoca la mercancía.

El heroísmo que Benjamin lee en Baudelaire tiene que ver con una capacidad de interpretar y encarnar la época que le ha tocado vivir, signada por la irrealidad y la alienación introducida por el capital. En ese sentido, el “heroísmo moderno” tendrá en él, como apunta el profesor israelí Eli Friedlander (2012, p. 142), una dimensión esencialmente teatral, pues se trata de recoger a través de una alegoría de sí mismo, aquel goce que la mercancía arrebató a lo humano. Esta tarea supone la mayor tarea de su época, en la medida en que ella se pone en juego el sentido mismo de lo humano dentro de la modernidad. Por ello dirá el autor alemán en el *Libro de los pasajes* que “para Baudelaire, nada hay en su siglo que se acerque más a la tarea del antiguo héroe, que darle forma a la modernidad” (2005, p. 330).

Esta teatralidad del *flâneur* aparece como una respuesta a una crisis del arte producida por la alteración radical del significado del arte frente a la modernidad capitalista europea. El héroe entonces se afirma en tanto actor de sí mismo, pues, como dice Benjamin en *Parque central* (2014, p. 215), el *flâneur* desarrollará “en sí algo del mimo que debe interpretar el papel del ‘poeta’ ante un patio de butacas y una sociedad que ya no necesita al poeta auténtico, concediéndole solo, todavía, un espacio de juego como mimo”.

Según esta lectura, el gran acierto de Baudelaire consistiría en presentir antes que ningún otro artista, el vacío en el que estaba disolviéndose el valor de todo arte (valdría decir, el valor de uso de la *poesis* humana) e ingeniar un mecanismo para expresar esa angustia a través mismo acto poético que, transfigurado a través de una estrategia alegórica, no perdiera su poder expresivo. Benjamin afirma (2014, p. 218) que Baudelaire:

(...) fue el primero en tomar consciencia, y del modo más rico en consecuencias, de que la burguesía estaba a punto de retirarle al poeta su misión. ¿Qué misión podía sustituirla? No había clase a la que pedirle una respuesta, así que lo mejor era extraerla del mercado y de sus crisis. (...) Baudelaire se vio obligado a revindicar la dignidad del poeta en una sociedad que ya no disponía de ninguna dignidad que conferir. De ahí la *bouffonerie* de su conducta.

Frente a la subsunción del valor de uso por el valor que se valoriza a sí mismo, el poeta se ve obligado a imaginar una estrategia estética –que da cuenta de una actitud y un comportamiento vital- para preservar el sentido de su labor (algo similar a lo que Benjamin había llamado “ruina” en su obra sobre el *Trauerspiel*) al tiempo que aceptaba la imposibilidad fatal de recuperarla del todo. La alegoría, con su amplitud semiótica y su flexibilidad metafórica, será la respuesta del *flâneur*. Una respuesta estética, pero a la vez vital, que tuvo la fuerza de encarnar un paradigma de modernidad, la *flânerie*.

## **2.4 La alegoría en Benjamin**

En *El origen del trauserspiel* Benjamín (2010, p. 381) percibe un movimiento inverso de significación entre el principio del símbolo, propio del arte clásico, y la alegoría, característica del barroco. En el primer caso, se produce una suerte de ascensión de las cosas hacia el terreno de la significación de lo uno y eterno (sin tiempo), y, en ese sentido, la imagen se vuelve portadora del significado. En el segundo caso, el movimiento de significación se invierte, es decir que lo uno e infinito se fragmenta en una constelación irregular de metáforas con el fin de volverse asequible en una narración que acaece a través de una sucesión temporal específica y concreta.

La alegoría, en tanto tropo literario, se caracteriza por la proliferación incesante de metáforas dentro de una estructura narrativa. Esta proliferación tiene que ver también con una multiplicación de significados que, en su extremo, tiende a que cada significante pueda

representar al mismo tiempo un significado y su contrario. La ambigüedad y la angustia resultantes de este procedimiento las leerá Benjamin (2010, p. 395) como una natural tensión dialéctica vinculada a la contingencia que constituye, también, el mundo de lo natural. Al contrario de la alegoría, generalmente asociada al barroco, la mirada clasicista, se fundamenta en el símbolo (con su significado estable, permanente y eterno), y desconfía de tal dialéctica alegórica en razón precisamente de su ambigüedad.

La alegoría vendría a funcionar entonces como una suerte de secularización o vulgarización del significado eterno del símbolo. En efecto, en su trabajo sobre el drama barroco (*Trauerspiel*), Benjamin dialoga con el filólogo, muy conocido en su tiempo, Friedrich Creuzer, quien, en su *Simbolismo y mitología de los pueblos antiguos, especialmente de los griegos, I* (1819), dice, citado por Benjamin (2010, p. 381):

La diferencia entre la representación simbólica y la alegórica [consiste en que] esta meramente significa un concepto general o una idea que es distinta de ella misma; mientras que aquella es la idea hecha sensible, encarnada. Ahí se da una sustitución... Aquí, este concepto ha descendido a este mundo corpóreo, y en la imagen lo vemos a él mismo y de modo inmediato.

La condición de sucesión temporal de la alegoría supone un movimiento dialéctico interior. Este movimiento da cuenta necesariamente del “abismo” que se tiende entre la figuración y la idea, es decir entre la representación y aquello que se representa. Sigue Benjamin (2010, p. 381):

(...) la calma contemplativa con la que [la alegoría] se sumerge en el abismo entre el ser figurativo y el significar no tiene nada de la desinteresada suficiencia que se encuentra en la emparentada intención del signo.

Será esta dialéctica la que se manifiesta para Benjamin, en la forma del drama barroco. Forma, por lo demás, que también se percibe en la narración histórica, adelanta Benjamin. En la medida en que la historia es el terreno propio de la mutabilidad y la contingencia (de lo “intempestivo, doloroso y fallido”) esta encuentra su expresión narrativa en la alegoría y no en el símbolo. No es gratuito entonces que para Benjamin (2010, p. 383), la imagen barroca por antonomasia sea la

calavera, pues en ella se expresa como enigma “no solo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo”.

Estas nociones sobre la alegoría, barroco y *Trauerspiel*, trabajadas por Benjamin en 1918, fueron publicadas en 1925, según su propia nota editorial. Más de una década después, en pleno ascenso de Hitler, volverán a cobrar actualidad cuando el autor haga notar que Baudelaire trabaja la alegoría como una estrategia poética de representación de aquello humano aún no petrificado por la fantasmagoría de la mercancía. Dice el autor (2010, p. 396): “Las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a la ruina”.

La actitud vital del *flâneur* aparecerá debajo de esa luz como una suerte de alegorización de las “ruinas” de lo humano que todavía no se han evaporado en el hechizo mercantil. En esas ruinas perviven las “imágenes del deseo” (Buck-Morss, 1995, p. 236) del siglo XIX como “escombros” que al presente le toca descifrar.

## **2.5 Alegoría y mercancía**

La forma alegórica del *Trauerspiel* se mostraba ligada a una época de conmoción y ruptura social en la que el sufrimiento era la “sustancia” principal de la historia. Por ello Benjamin asoció la alegoría históricamente con las formas de arte barroco, cuya expresividad, teatralidad y dramatismo se adecuan bien a la proliferación alegórica de significados. En ese sentido dice Buck Morss (1995, p. 201):

En el estudio sobre el *Trauerspiel* Benjamín había argumentado que la alegoría barroca era la forma de percepción propia de una época de ruptura social y guerra prolongada, en la que el sufrimiento humano y la ruina material eran materia y forma de la experiencia histórica.

Como hemos visto, Benjamin lee en el “altocapitalismo” del siglo XIX una tragedia de escala civilizatoria que consiste en la alienación de los sujetos sociales cuya vida -los valores de uso que le dan sentido- está empezando a disolverse en el hechizo de la mercancía. Por lo demás, la mercancía también opera “alegóricamente”, dice Benjamin, pero en sentido opuesto, pues, como dice Buck-Morss (1995, p. 201) las mercancías tienen con su “valor” una relación alegórica y

arbitraria. “Las mercancías se relacionan con su valor en el mercado tan arbitrariamente como las cosas se relacionan con su significado en la emblemática barroca”.

Benjamin trabajará la alegoría como una dimensión fundamental para leer el lugar de la mercancía en la modernidad europea. A través de esta figura literaria, el autor da cuenta de la estructura “económica” de la cultura moderna. Friedlander (2012, p.153) afirma que “el entendimiento del proceso económico como una experiencia estructurante implicará [para Benjamin] esencialmente el análisis de la mercancía y su forma de expresión será alegórica”.<sup>6</sup>

Desde luego, la producción capitalista tiende a ocultar la fragmentación del sujeto y el vaciamiento de sentido vital que conlleva la fetichización introducida por la mercancía. Por ello, la expresión alegórica se volverá tan importante en épocas en que, como en la “alta” modernidad, se asfixia e invisibiliza la libertad humana. El núcleo narrativo de la alegoría tiene la capacidad de poner en evidencia los desgarramientos, las contradicciones y las “disrupciones” encubiertas por la apariencia de estabilidad capitalista. “En contra de esta tendencia a fetichizar la mercancía, la expresión alegórica redescubre la disrupción debajo de la superficie de esta aureática apariencia de vida”.<sup>7</sup> (Friedlander, 2012, p.153). Además, la alegoría crea imágenes con objetos vaciados de sentido para romper la ilusión que produce la “naturalización” del mito moderno.

La alegoría entonces funciona a la vez como la expresión del vaciamiento de sentido que el hechizo de la mercancía ha introducido en todos los aspectos de lo humano, pero también como una estrategia de resistencia frente a ese vaciamiento. Se trata de una “respuesta” de lo humano frente a la disolución del valor de uso. El espacio de significación de la verdad, apuntará Friedlander (2012, p. 155) emerge de la destrucción de los remanentes de la apariencia. “El poder avasallador de la alegoría tiende a la disolución de la apariencia de la mercancía”.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> The understanding of the economic process as structuring experience will essentially involve the analysis of the commodity, and its expressive form will be allegorical.

<sup>7</sup> Working against this tendency to fetishize the commodity, allegorical expression rediscovers the disruption beneath the surface of this auratic semblance of life.

<sup>8</sup> Allegory’s mortifying power works toward the dissolution of the semblance of the commodity.

Frente a la tragedia capitalista, el *flâneur* inventa un modo de expresión alegórica para su arte, pero sobre todo para su vida como un modo de resistencia, como dice Benjamin: “Lo que resiste a la transfiguración mendaz del mundo de la mercancía es su distorsión en alegoría” (en Friedlander, 2012, p. 155). Este procedimiento vincula al *flâneur* con otros modos de expresión alegórica producidos durante otra época llena de peligros y tragedias como fue el barroco, cuyos emblemas, desde el ángel hasta la calavera, ofrecieron un antecedente de una operación estética y cultural capaz de preservar significados a través de una dialéctica enfebrecida entre producción y de destrucción de significantes.

Para Benjamin (2005, p. 363), la clave del procedimiento de producción barroco consiste leer significados en las partes de las obras y no en su conjunto. En cada parte los significantes pueden tomar significados diferentes o incluso contradictorios respecto del todo. Por ello “los emblemas barrocos se pueden entender como productos a medio fabricar que han salido de las fases de un proceso productivo para convertirse en monumentos de un proceso destructivo”.

La alegoría será pues el procedimiento barroco por antonomasia. A través de él, el *flâneur* rescata las ruinas de sus valores de uso que la mercancía le arrebató para disolverlos en mera fantasmagoría. En ese sentido el *flâneur* se vincula con una tradición de sujetos sociales que históricamente han empleado la alegoría barroca como una manera de soportar las contradicciones de la modernidad capitalista, e, incluso, de imaginar una modernidad alternativa, como dice Irlema Chiampi (2000, p. 14):

(...) A partir de los análisis de Walter Benjamin sobre el *Trauerspiel* y la alegoría barroca como la primera forma de la pérdida del aura, fue posible tomar la alteridad barroca como una “modernidad radicalmente diferente de aquella de los pensamientos del progreso”, o sea, como “aquella que emerge casi siempre del abismo de una crisis” (...).

El heroísmo alegórico que Benjamin lee en Baudelaire, tiene que ver con una capacidad de interpretar y encarnar la época que le ha tocado vivir, signada por la irrealidad y la alienación. A ese respecto hay varias similitudes con el proceso de supervivencia que el mestizo latinoamericano desarrolló como intérprete y encarnación de una época fundamentada también en la irrealidad civilizatoria. Aspecto este que nos ocupará en el siguiente apartado de este estudio.

### **3. El mestizo latinoamericano**

#### **3.1 Mestizaje y sujeto social**

Parece ser que la primera vez que aparece el concepto de mestizaje en una obra de Bolívar Echeverría es en el ensayo “La identidad evanescente”, cuyo texto había sido trabajado primero como conferencia para el “Primer encuentro Hispano-Mexicano de Ensayo y Literatura”, celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en febrero de 1991. Allí, Echeverría traslada sus nociones teóricas sobre identidad y cultura –desarrolladas, como hemos visto en el Capítulo II de este trabajo- en el ensayo “La ‘forma natural’ de la reproducción social” (1984)- hacia el “fenómeno” histórico concreto del mestizaje ocurrido en las colonias españolas en América a partir del siglo XVI.

Por lo demás, resulta evidente la intención provocadora de Echeverría cuando eligió la palabra “mestizaje” para dar cuenta de los contenidos teóricos e históricos de los procesos de confrontación entre sujetos sociales y la “aceptación” mutua de sus valores de uso como válidos en un mismo nivel. El concepto de mestizaje tal como fue empleado en la historia republicana de América Latina ha sido tradicionalmente criticado como un instrumento homogeneizador de las poblaciones cuya consecuencia ha sido desmontar posibles procesos de autoidentificación diversa (Zermeño 2011).

En ese sentido cabe recordar que el mestizaje para Echeverría, como escribió en “La identidad evanescente”, está muy alejado de esta concepción histórica, pues significa un proceso de crisis constante de la subcodificación humana (identidad) respecto del código de signos animal. Tal identidad social, como cualquier organismo vivo -es decir uno que está constituyéndose a sí mismo a cada instante *en* su propia historicidad- solo podía ponerse en crisis en la medida en que entra en contacto con “otro” sujeto. Este otro pondrá en juego valores de uso que representarán una necesaria interpelación de la “mismidad” del primero. En esta “negociación” de valores de uso tiene que ver con una crisis infatigable de las “mismidades” a la que se someten a través de su confrontación mutua en el “mercado” de significaciones. Lo cual significa que con la actualización concreta de una identidad también se está poniendo en crisis aquel compromiso “arcaico” que, según Echeverría, cada sujeto social guarda respecto de su “principio” fundante de socialidad. Dirá el autor (1997, [1995] p. 61):

La identidad solo ha sido verdaderamente tal o ha existido plenamente cuando se ha puesto en peligro a sí misma entregándose entera en el diálogo con las otras identidades; cuando, al invadir a otra, se ha dejado transformar por ella o cuando, al ser invadida, ha intentado transformar a la invasora. Su mejor manera de protegerse ha sido justamente el arriesgarse.

Puede decirse, por ello, que la historia de las muchas “humanidades” reales ha sido la historia de un *mestizaje* cultural permanente que ha acompañado —no siempre en el mismo sentido— a la guerra económica, política y militar de las naciones y a la conquista y la sumisión de unos pueblos por otros. El mestizaje cultural ha consistido en una “códigofagia” practicada por el código cultural de los dominadores sobre los restos del código cultural de los dominados. Ha sido un proceso en el que el devorador ha debido muchas veces transformarse radicalmente para absorber de manera adecuada la substancia devorada; en el que la identidad de los vencedores ha tenido que jugarse su propia existencia intentando apropiarse la de los vencidos.

Como hemos expuesto en el Capítulo II, esta dialéctica entre identidad y cultura será el núcleo teórico a partir del cual Echeverría elaborará su noción de mestizaje (en tanto momento dialéctico de confrontación, crisis y posterior “devoramiento” de las identidades), *ethos* histórico (en tanto “estrategia identitaria” de los sujetos sociales frente a las violentas contradicciones que introduce la modernidad capitalista en la vida cotidiana de tales sujetos) y *ethos* barroco (aquella estrategia que supone una “resistencia” del valor de uso frente a la fetichización de la mercancía a través de una solución histórica fundada justamente en el mestizaje).

En sus trabajos posteriores (1998, 2006, 2010), Echeverría ampliará su entendimiento sobre el “mestizaje” ya no solo como una instancia teórica de la reproducción de todo proceso de reproducción social, sino como un proceso histórico de combinación y “devoramiento” de identidades a escala continental, proceso establecido como “política cultural” durante varios siglos por la contrarreforma jesuita y la corona española. Este mestizaje latinoamericano sería para Echeverría (Sigüenza, 2011[2007], pp. 85 y 86), al menos de dos tipos. Por un lado está el mestizaje “que hacen los indios cuando se dejan devorar por los conquistadores, y al dejarse devorar, transforman a los conquistadores”. Este es el proceso que se produjo principalmente en las ciudades coloniales con los grupos de indios empleados en los oficios y servicios que precisaba el funcionamiento de tales urbes.



En segundo término existió un mestizaje “al revés”, que tuvo como protagonistas a los indios marginales, es decir aquellos que fueron expulsados de las ciudades a las regiones más inhóspitas del continente. Estos indios no se dejaron “devorar”, aunque sus culturas originarias quedaron “irreconstruibles o prácticamente muertas”. En este caso, los supervivientes de las identidades arcaicas “se apropiaron” de ciertos elementos de la identidad criolla pertenecientes a la religión, a los procesos de producción, a las formas de construcción y de urbanización, etc. “Indios que se autorreconstruyen, incluyendo en ello ciertos elementos de la cultura europea que no los ha aceptado”.

El interés filosófico de Echeverría se centró sobre todo en el primer tipo de mestizaje, es decir, el de los indios urbanos, pues este ofrecía elementos que aportaban a sus nociones acerca del *ethos* barroco. En efecto, el escenario de crisis civilizatoria que reinaba en las ciudades americanas implicaba la necesidad de una solución urgente que impidiera el imperio de la barbarie. En ese sentido dice el profesor mexicano Isaac García Venegas (2014, p. 254):

De este modo, Bolívar Echeverría atribuye al mestizaje cultural un papel protagónico en la conformación del *ethos* barroco y en su resistencia a las exigencias propias de la modernidad capitalista. Aunque puede decirse que su comprensión del mestizaje cultural como “codigofagia” es propio de la cultura misma y del modo de transformación de cualquier cultura, el punto central, y a la vez radical de esta comprensión, reside en que identifica este proceso en un escenario de crisis y devastación que exige una reconstrucción social desesperada, por un lado, y por el otro, que atribuye a los indígenas urbanos, esto es, a los sectores sociales más bajos, la estrategia espontánea del mestizaje cultural para sobrevivir, reconstruir y hasta donde es posible vivir.

En lo que sigue nos referiremos al “mestizaje” como este proceso concreto de la historia cultural de América Latina a lo largo del “largo siglo XVII” como ha llamado Echeverría, siguiendo a Fernand Braudel, al periodo comprendido entre los inicios del siglo XVII y la implementación de las Reformas borbónicas de la corona española a mediados del siglo XVIII. Y llamaremos “mestizo” y al sujeto social que protagonizó tal proceso, cuya caracterización, a diferencia del *flâneur* de Benjamin, en realidad responde, como hemos apuntado líneas arriba, más a una estrategia estilística que a una personificación continua de una figura concreta. Sin embargo, el núcleo argumental de ambas nociones es un sujeto social que, expuesto a las contradicciones de

la modernidad capitalista, desarrolla una estrategia de supervivencia análoga, sostenida, como veremos a continuación, en la alegoría barroca.

### **3.2 *Flânerie* y mestizaje, alegorías modernas**

Al menos se podría pensar en dos órdenes de ideas que identifican al *flâneur* con el mestizo latinoamericano. Primero está el hecho de que ambas figuras están vinculadas a visiones catastróficas de la vida producidas por una “amenaza” de proporciones inmensas que tocan un núcleo íntimo de una subjetividad moderna. En segundo término, tanto el *flâneur* como el mestizo responden a tal “situación de peligro” con una “alegorización” de sí mismos y de su entorno histórico.

El concepto de alegoría fue trabajado por Benjamin como un elemento axial de su noción sobre el barroco. Para el autor alemán, la alegoría representa la respuesta de un sujeto social cuya humanidad está amenazada por una experiencia trágica de la historia. Friedlander (2012, p. 152) añade que la alegoría emerge en el barroco en la medida en que “se opone a la proyectada completitud que aparece en la expresión simbólica”.<sup>9</sup> De modo que, en esta lectura, el concepto de modernidad y el de alegoría aparecerían vinculados dialécticamente (Benjamin, 2005, p. 247: “Las figuras de lo ‘moderno’ y de la ‘alegoría’ deben entrar en relación una con la otra”) en la experiencia de un sujeto social cuya vida se siente en peligro, como aquella que el *flâneur* experimentaba en el siglo XIX, en pleno auge del capitalismo. La capacidad de expresar esta visión constituye la “sabiduría” del artista, su talento consiste en alegorizar lo perdido y, con ello, conservar su imagen.

Para Eli Friedlander (2012, p. 261), la construcción del *flâneur* por parte de Benjamin obedece a la intención de relacionar la tarea de Baudelaire (dar forma, modelar, la modernidad) con la forma del *Trauerspiel*. De hecho, Benjamin reconoció la conexión entre barroco y *flânerie* como dos fenómenos derivados de una misma reacción alegórica frente al avance de la mercancía. Dice el autor (2005, p. 345):

---

<sup>9</sup> Allegory emerges with the baroque as the complement of a catastrophic vision of history that declines all promises of transcendent fulfillment. It opposes the projected completeness that appears in symbolic expression.

Relación entre mercancía y alegoría: el “valor”, como espejo ustorio natural de la apariencia histórica, desborda el “significado”. Dificilmente se puede disipar su apariencia, que es, por otra parte, la más reciente. El carácter fetichista de la mercancía todavía estaba en el barroco relativamente poco desarrollado. La mercancía tampoco había estampado tan profundamente su estigma -la proletarización de los productores- en el proceso productivo. Por eso la intuición alegórica del siglo diecisiete crea estilo, pero ya no la del diecinueve. Baudelaire, en cuanto alegórico, se quedó aislado. Intentó reconducir la experiencia de la mercancía a la experiencia alegórica. Esto tenía que fracasar, y con ello se evidenció que la inflexibilidad de su punto de partida quedó desbordada por la inflexibilidad de la realidad. De ahí que cierto tono patológico o sádico de su obra se deba a que erró el blanco -la realidad-, pero sólo por la mínima.

Como hemos visto, Benjamin había elaborado en su trabajo sobre el drama barroco alemán toda una “teoría cultural” que relacionaba la alegoría con una época trágica en la que la vida (valor de uso) estaba marcada por una amenaza de muerte. De modo similar, el siglo XIX es, para Benjamin, una época profundamente desdichada, en la que el valor de uso está siendo subsumido bajo el influjo de la mercancía. Frente a ese estado de desesperanza civilizatoria, el *flâneur* “inventa” una sensibilidad que, a través de la alegoría, será capaz de: 1. Dar cuenta de aquella situación alterada de lo humano en la modernidad<sup>10</sup>; y, a través de esto, 2. Preservar el “sentido” de lo poético (el valor de uso estético) a través de una suerte de teatralización de sí mismo y del rol del arte en esa nueva sociedad.<sup>11</sup>

Esta descripción guarda una similitud fundamental, en términos abstractos, con la estrategia civilizatoria “inventada” por las poblaciones mestizas descritas por Bolívar Echeverría. La “sensibilidad” social que pone en juego el mestizo implica una toma de postura frente a la tragedia de la destrucción de las civilizaciones arcaicas y la indefensión cultural de los europeos en América, desconectados de la metrópoli y aislados de su influjo. La estrategia de los indios urbanos será entonces “recrear” alegóricamente la identidad de los españoles para preservar el valor de uso de la vida civilizada. A través de este proceso de recreación alegórica, el mestizo se

---

<sup>10</sup> “Baudelaire struggles to retain a place for lyric poetry, that is, to give through it significant expression to the altered conditions or to the transformation of experience in modernity”. (Friedlander, 2012, p. 147)

<sup>11</sup> “The distance taken from the model of the tragic hero can be conceived in terms of the essential theatricality of the poet’s existence. His masks are not the expression of mere frivolity or willful deception but rather that which best fits the understanding of the task”. (Friedlander, 2012, p. 142)

convierte, así, en una especie de actor de sí mismo, un personaje que crea un modo de vivir y expresarse que convierte a su mundo de la vida en una narración alegórica en la que proliferan signos equívocos o, incluso, contradictorios.

Igual que con el *flâneur*, la máscara del mestizo no es un signo de frivolidad, sino una necesidad insustituible de la naturaleza de su tarea. (Friedlander, 2012, p. 216). Ambos “actúan” en los márgenes de la sociedad, empleando materiales “desechados” por los sujetos sociales hegemónicos, retrabajándolos, recreándolos a través de una mirada que descubre un valor en lo descartado, lo olvidado, lo marchito. Benjamin (2005, p. 374) decía que el héroe moderno –y con él el *flâneur* y, añadiríamos, el mestizo- estaba prefigurado en la figura del trapero, pues realiza su tarea con los “desechos y desperdicios de la gran ciudad”. El mestizo, dice Echeverría, surge en las zonas periféricas de las grandes ciudades coloniales, ya propiamente modernas, como un sujeto que usa los objetos y los signos que los criollos descartan como bajos o inauténticos, para elaborar su imitación del código europeo. Imitación que será pronto sobrepasada por el mecanismo alegórico de la profusión de significados hasta el punto de producir elementos materiales, imágenes, ideas, comportamientos “inesperados” para la identidad europea que le sirve de molde.

El sujeto alegórico -en el siglo XVII como en el XIX- establece una relación con los objetos contraria a la del coleccionista. Como apunta Benjamin (2005, p. 222), este sujeto no pretende conocer las cosas, es decir penetrarlas con el entendimiento, sino que “las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado”. Las cosas se presentan como un catálogo de significantes monádicos, por así llamarlos, que siempre pueden tener un significado y su contrario, pues están expuestos al arbitrio de la imaginación nostálgica, la cual junta imágenes de modo aleatorio y aglutinante para producir sentidos en la vida cotidiana, al contrario de lo ocurre con el símbolo, cuyo movimiento “eleva” lo múltiple hacia la unidad del significado.

Por otra parte, frente a una situación análoga de inmenso peligro, introducido por dos modelos, dos etapas, de modernidad, el *flâneur* y el mestizo responden con una “estrategia alegórica” similar que deviene, como hemos dicho, en una “teatralización” tanto de sí mismos como de su

mundo de la vida. Frente a una pérdida de consistencia de la realidad -sea por la amenaza introducida por la mercancía, en el siglo XIX, sea por la amenaza civilizatoria producida por la destrucción moderna de las identidades ancestrales en el XVII- el sujeto social emplea una mimesis barroca que absorbe y trasciende dialécticamente tal realidad insoportable.

Dice Friedlander (2012, p. 143) al respecto que “la postura teatral de Baudelaire no es tanto una reflexión de su propia naturaleza, sino una respuesta a un sentido de teatralización de la vida”, pues, como creía Benjamin (2005, p. 345): “Para el *flâneur*, su ciudad -aunque haya nacido en ella, como Baudelaire- no es ya su patria. Representa un escenario.”. Esta “condición teatral” vendría a ofrecer la clave para entender la *flânerie* del siglo XIX en tanto reacción frente al vaciamiento de sentido introducido por la modernidad capitalista. Dice Friedlander (2012, p. 143):

Es la teatralidad del mundo que Benjamin diagnostica en el barroco la que podría explicar mejor el predicamento de Baudelaire. El sentido del mundo como una escena autoencerrada tiene que ser entendida en relación con un sentido de su ser vaciado de significado.<sup>12</sup>

Por su parte, Bolívar Echeverría ha subrayado la teatralidad como una de las principales características de la estrategia barroca del sujeto mestizo frente a la modernidad. No solo eso. Para este autor, los indios urbanos latinoamericanos del siglo XVII convirtieron todo el conjunto de su realidad social en una “puesta en escena absoluta” (*messinscena assoluta*) para reconstruir una sujetividad moderna que se niega a resignarse frente a la destrucción de su valor de uso. En ese sentido dirá (2010, p. 191):

(...) Jugando a ser europeos, no copiando las cosas o los usos europeos, sino imitando el ser europeo, simulando ser ellos mismos europeos, es decir, repitiendo o “poniendo en escena” lo europeo, los indios asimilados montaron una muy peculiar representación de lo europeo. Era una representación o imitación que en un momento dado, asombrosamente, había dejado de ser tal y pasado a ser una realidad o un original: en el momento mismo en que, ya transformados, los indios

---

<sup>12</sup> It is the theatricality of the world that Benjamin diagnoses in the Baroque that could better explain Baudelaire’s predicament. The sense of the world as a self-enclosed scene of play is to be understood in relation to a sense of its being emptied of ultimate significance.

se percataron de que se trataba de una representación que ellos no podían suspender o detener y de la que, por lo tanto, ellos mismos ya no podían salir; era una “puesta en escena absoluta”, que había transformado el teatro en el que tenía lugar, permutando la realidad de la platea con la del escenario.

Leídas de esta manera, las figuras del *flâneur* y del mestizo se percibe también su condición no solo de “casos” de sujetidad moderna, sino de núcleos críticos de la constitución misma de esa sujetidad bajo el influjo de las modernidades tanto en el siglo XVII como en el XIX. Ambas figuras se muestran, así, como paradigmas de tal sujetidad moderna, es decir como principios de inteligibilidad de la relación entre, por una parte, la manera como la modernidad impone su lógica sobre la identidad, la cultura y la libertad de los sujetos, y, por otra, cómo estos sujetos preservan sus valores de uso frente a esa imposición.

### **3.3 El *flâneur* y el mestizo, paradigmas de sujetidad barroca**

A través de estas páginas hemos venido trabajando ciertos elementos acerca de las figuras del *flâneur* y del mestizo. Ahora quisiéramos articularlas, a modo de conclusión, y conectarlas con la noción de paradigma mencionada en la Introducción de este estudio.

Friedlander (2012, p. 140) formula una pregunta acerca de la relación entre Baudelaire y la obra de Benjamin que podría funcionar también para las figuras que, caracterizando al mestizo, Echeverría trabajó a partir de personajes individuales como la indígena Malitzin (1998), la virgen de Guadalupe o el caballero ficticio Alonso Quijano (2010). Dice el profesor Friedlander:

La misma presencia de Baudelaire en un trabajo como los *Pasajes*, como una figura que puede plasmar los elementos filosóficos decisivos de ese proyecto, plantea cuestiones importantes: ¿Cómo funciona un nombre propio al presentar la extensión del significado de la historia? ¿En la modernidad podemos hablar de individuos representativos y cuál es su relación con el colectivo y con los tiempos?(...)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> The very presence of Baudelaire in a work such as the *Arcades*, as a figure that can set down the decisive philosophical elements of that project, raises several important issues: How does a proper name function in presenting the expanse of meaning of history? In modernity can we speak of representative individuals, and what is their relation to the collective and the times? (...)

Pensar esta pregunta ampliándola a la relación del *flâneur* y el mestizo con la modernidad equivaldría a cuestionarse por su posible valor en tanto “paradigmas” que afectan a un conjunto más amplio de fenómenos, es decir, como ha explicado Giorgio Agamben (2010, p. 22), como “un objeto singular que, valiéndose para todos los otros de la misma clase, define la inteligibilidad del conjunto del que forma parte y que, al mismo tiempo, constituye”. La “inteligibilidad” que ponen en juego el mestizo y el *flâneur* estaría vinculada con la “actitud” de resistencia que ambas figuras presentan frente a la amenaza que la modernidad supone frente a los valores de uso de su vida cotidiana.

Agamben (2010, p. 41) afirma que el “método” que empleó en sus trabajos sobre el *homo sacer* y el *muselmann*, tenía “por objetivo hacer inteligible una serie de fenómenos cuyo parentesco se le había escapado o podía escapar a la mirada del historiador”. Se entiende, entonces, que la singularidad del paradigma no se presenta de suyo, “por sí misma”, en la historia. Más bien corresponde a la interpretación de una “mirada”, es decir a la construcción de esa inteligibilidad a través de extraer el fenómeno y confrontarlo con el tipo de fenómenos al que pertenece. El paradigma no “manifiesta” una semejanza, sino que la “crea” explorando “parentescos”, ensayando simetrías, exhumando zonas desatendidas por las narrativas históricas hegemónicas. La naturaleza de su singularidad hace que el paradigma muestre junto a sí (*para-deiknymi*) “su propia inteligibilidad y, a su vez, la de clase que constituye”. De ese modo aparece la “totalidad” de fenómenos de la cual es paradigma.

La singularidad del mestizo y del *flâneur* radica, como se ha visto, en el empleo de la alegoría como estrategia reconstitutiva de un valor de uso que, o bien ha sido devastado (en el caso de las identidades arcaicas americanas destruidas por el embate de la modernidad del siglo XVII), o bien está siendo borrado paulatinamente (en el caso de las masas hechizadas por la mercancía en la modernidad altocapitalista del siglo XIX). Esta singularidad pone en relación ambas figuras con un tipo de fenómenos identificados con una actitud, o un *ethos*, barroco.

Al explorar los sentidos que los sujetos sociales han empleado para enfrentar las contradicciones del capitalismo, Benjamin y Echeverría se encontraron con dos “maneras” de subjetividad alegórica cuya inteligibilidad está constituida en términos barrocos. Se diría que el

*flâneur* y el mestizo son, entonces, paradigmas de una subjetividad barroca; esto es una subjetividad que, apelando a cierta voluntad de forma (representada tanto por el *Trauerspiel* como por la “puesta en escena absoluta” del barroco americano), privilegia el valor de uso de su vida cotidiana frente a la destrucción de la libertad y el ejercicio de lo político.

Siguiendo la argumentación de Agamben, podríamos notar, además, que la singularidad y la inteligibilidad de estas subjetividades barrocas se produce a través de un “cruce” de su sincronía y su diacronía con otros fenómenos. No se trata de mostrar -o no solamente- la pertenencia del *flâneur* o el mestizo a sus “continuidades” históricas, sino más bien, extraerlos de esa “continuidad” y considerarlos en relación con su “principio” (es decir con su *arché* o la inteligibilidad de su historicidad), lo cual se relaciona tanto con el momento histórico investigado cuanto con el presente del investigador. Dice Agamben (2010, p. 41):

Pero la *arché* que éstas alcanzan [sus investigaciones] -y esto vale, quizá, para toda investigación histórica- no es un origen presupuesto en el tiempo, sino que, al situarse en el cruce de diacronía y sincronía, vuelve inteligible no menos el presente del investigador que el pasado de su objeto.

Tanto Benjamin como Echeverría elaboran proyectos filosóficos que intentan palpar “a contrapelo” el pelaje de la historia. Sus paradigmas de subjetividad suponen casos en los que se puede percibir una “discontinuidad” respecto de las narraciones oficiales que la modernidad se ha dado a sí misma. Proyectadas ambas en sendos “momentos de peligro” -el ascenso nacionalsocialista alemán y el colapso del socialismo “real”- las dos figuras paradigmáticas dan cuenta de sendos proyectos de sentido que “iluminan” el presente problemático de sus autores. Pero también, puesto que ese instante de peligro en el que “los vencedores no han dejado de vencer”, el *flâneur* y el mestizo representan formas de una subjetividad barroca que también afectan este presente, el aquí y ahora, y abren un horizonte de inteligibilidad para una resistencia alegórica que reivindique el valor de uso en el siglo XXI.

De ahí que se pueda pensar en el mestizo y el *flâneur* como *exemplum* en el sentido de Agamben (2010, p. 24), en el sentido de que su ejemplaridad consiste en crear “sentidos” a través de “nuevo conjunto inteligible y un nuevo contexto problemático” de materiales obviados por la narración histórica. En el caso del *flâneur*, la alegoría, el *Trauerspiel*, la mercancía, o la



teoría literaria; en el del mestizo, la semiosis social, el mestizaje, la identidad, el *ethos* histórico.

Para concluir valdría apuntar que la naturaleza de la inteligibilidad paradigmática, para Agamben, tiene un carácter “ontológico” es decir referido al “ser” de los fenómenos y no a “una relación cognitiva entre un sujeto y un objeto”. Sin embargo, en los términos del presente estudio, esta frase solo podría tener sentido siempre que se entienda “ontología” en el sentido de Bolívar Echeverría (1998), para quien, la única condición de “ser” de lo humano está dada *por* y *en* el proceso de reproducción social. Es decir que la inteligibilidad paradigmática del *flâneur* y del mestizo es ontológica pues es histórica, y, al mostrarse “ilumina” (en sentido benjaminiano) la conexión entre sus singularidades (alegóricas) y su arjé (barroco) en un “relámpago” de sentido frente a los “instantes” de peligro que la modernidad capitalista introduce infatigablemente en todos los aspectos de la vida social.

## Lista de referencias

- Agamben, Giorgio. 2010. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . 2010. *Signatura rerum. Sobre el método*. Anagrama: Barcelona.
- Arismendi, Luis. (coord.). 2014. *Bolívar Echeverría: trascendencia e impacto para América Latina*. Quito: Instituto Nacional de Altos Estudios Nacionales.
- Benjamin, Walter. 2005. *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- . 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ítaca.
- . 2010. *El origen del Trauerspiel*, Tomo I, en *Obras*. Madrid: Abada.
- . 2014. *Baudelaire*. Introducción de José Manuel Cuesta Abad. Madrid: Abada.
- Buck-Morss, Susan. 1995 [1989]. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Chiampi, Irlemar. 2000. *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Echeverría, Bolívar. 1984. “La ‘forma natural’ de la reproducción social”. *Cuadernos Políticos*, 41 (julio-diciembre): 33-46.
- . 1986. *El discurso crítico de Marx*. México: Era.
- . 1997. [1995]. *Las ilusiones de la modernidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, El equilibrista.
- . 1998. *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI
- . 1996. “El ethos barroco”. *Debate Feminista*, 13, 67-87. Recuperado de <http://www.jstor.org.puce.idm.oclc.org/stable/42624321>
- . 2000. *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- (comp.). 2005. *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México: Era, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
- . 2006. *Vuelta de siglo*. México: Era.
- . 2010. *Modernidad y blanquitud*. México: Era
- . 2010. *Siete aproximaciones a Walter Benjamin*. Bogotá: Ediciones Desde abajo.
- Friedlander, Eli. 2012. *Walter Benjamin: A Philosophical Portrait*. Cambridge: Harvard University Press.

- . 2008. “The Measure of the Contingent: Walter Benjamin’s Dialectical Image”. *Boundary 2*, 35(3): 1-26.
- Fuentes, Diana. “Bolívar Echeverría Andrade (1941-2010)”. *Enciclopedia Electrónica de la Filosofía Mexicana*. Recuperado de [http://dcsh.izt.uam.mx/cen\\_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Autores/FilosophosMexicanos/Echeverria\\_Bolivar.pdf](http://dcsh.izt.uam.mx/cen_doc/cefilibe/images/banners/enciclopedia/Diccionario/Autores/FilosophosMexicanos/Echeverria_Bolivar.pdf)
- Gandler, Stefan. 2007. *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vásquez y Bolívar Echeverría*. México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de Querétaro.
- García Barrios, Marco. 2012. “Sobre el concepto de ‘cultura política’ en Bolívar Echeverría”. *Revista Íconos*, 43 (mayo 2012): 33-46.
- García Venegas, Isaac. 2014. “De mestizaje a mestizaje: notas sobre el mestizaje cultural y el *ethos* barroco de Bolívar Echeverría”. En Arizmendi Luis, Peña y Lillo Julio y Piñeiro Eleder (coords). *Bolívar Echeverría: trascendencia e impacto para América Latina en el siglo XXI*. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales.
- Oliva Mendoza, Carlos. 2013. *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. México: Ítaca.
- Sánchez Prado, Ignacio. 2010. “Reading Benjamin in Mexico: Bolívar Echeverría and the Tasks of Latin American Philosophy”, *Discourse*, 32(1): 37-65. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41389830>.
- Sigüenza, Javier. 2011. “Modernidad, *ethos* barroco, revolución y autonomía. Una entrevista con el filósofo Bolívar Echeverría”. *Crítica y Emancipación*, III (5) (primer semestre de 2011): 79-89.
- Zermeño, Guillermo. 2011. “Del mestizo al mestizaje: arqueología de un concepto”. Capítulo 11 en *El peso de la sangre: limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, editado por Böttcher Nikolaus, Hausberger Bernd, and Torres Max Hering. México: Colegio de México. doi:10.2307/j.ctv47wf6r.13.