

EL ETHOS BARROCO Y LOS INDIOS

por Dr. Bolívar Echeverría

Las mestizas y mulatas, que componen la mayor parte de México, no pudiendo usar manto ni vestir a la española, y desdeñando el traje de las indias, van por la ciudad vestidas de un modo extravagante que hace que parezcan otros tantos diablos.

G.F. Gemelli Careri, **Viaje a la Nueva España**

1. La modernidad en su propio conflicto

Todo intento de atrapar conceptualmente la esencia de la vida moderna, la modernidad en cuanto tal, parten necesariamente de descripciones de esa vida en las que se enfatiza la ambivalencia de los efectos del progreso técnico en su realización económica, social y cultural. Lo moderno se caracterizaría así por la ampliación de la escala y la aceleración del funcionamiento del mecanismo de la civilización y por la instauración de un conflicto abierto entre el pasado y el futuro, que se dirime en el presente de la vida social bajo la figura de un conflicto siempre renovado entre modernidad y tradición. El desencantamiento del mundo y la secularización de las instituciones, la masificación de los conglomerados sociales, la anonimización de las personas son realidades que aparecieron a mediados del siglo XIX y cuyas virtudes fueron condenadas por unos, los tradicionalistas, y exaltadas por otros, los modernizadores. Como ellas, otras realidades ambivalentes, fundadas en el progreso técnico, aparecen continuamente y reeditan el conflicto de lo innovador con lo obsoleto. La permanencia de este enfrentamiento tan característico de la modernidad entre lo moderno y lo tradicional, encarnada en una lucha siempre renovada entre el partido de los "vándalos" y el de los humanistas o, lo que es lo mismo, entre el de los neohumanistas y el de los "nostálgicos", parece indicar que en su interpretación está la entrada más adecuada a la comprensión de la esencia de la vida moderna.

Sin embargo, otros indicios menos evidentes pero igual o incluso más característicos de la vida moderna señalan que la clave para la comprensión de su esencia se encierra en una contradicción de otro orden. Me refiero a indicios que se presentan excepcionalmente en la experiencia individual singular de la vida cotidiana moderna y que se resumen en una *stimmung*, como dicen los alemanes, en un "estado de ánimo" peculiar que se abate sobre los habitantes de las grandes ciudades, caracterizado por un desasosiego aparentemente inexplicable, por una extrañeza del sujeto respecto de sí mismo. Son indicios que documentan un modo de vida concreto desconocido en épocas anteriores, sobre el que el arte y la literatura de comienzos del siglo XX supieron volcarse con asombro.

Si -tomando al azar un ejemplo de las artes plástica- hacemos caso a la *stimmung* que Giorgio de Chirico quiere despertar en el espectador con sus "paisajes metafísicos", reconocemos enseguida que el sobredimensionamiento de los elementos del mundo tecnificado que aparecen en ellos, la ajenidad y la lejanía que esta desmesura impone en la escena pintada chocan, en una ambivalencia dolorosa, con la positividad ingenua, casi jugetona, amable y prometedora con que están dibujados esos mismos elementos. Como el propio De Chirico lo dice, la intención "metafísica" de sus cuadros se levanta en contra de lo puramente "físico" que hay en ellos. Igualmente, si averiguamos por la causa de la tensión insoportable que prevalece en la atmósfera de la narración kafkiana, en *El Castillo* o en *El proceso*, la encontraremos en esa mezcla inquietante de lo íntimo y lo público que caracteriza a los hechos narrados; en ellos, la intimidad "demasiado humana", con su dimensión corporal cálida, emotiva, lúdica incluso, se encuentra insoportable pero ineludiblemente intervenida por la gravitación de entidades públicas frías, calculadoras, de una seriedad implacable, amenazante.

Estos indicios, llamados "subjetivos", que se encuentran ocasionalmente en la experiencia vital de la vida moderna apuntan hacia un conflicto diferente al que hay entre modernidad y tradición. Podría decirse que expresan en su estado bruto un conflicto que la modernidad tiene consigo misma o una inconsistencia o contradicción inherente a la modernidad misma: como si la modernidad establecida o "realmente existente" tratase de conciliar dos proyectos de sí misma, incompatibles el uno con el otro.

2. La opción capitalista de la modernidad

En efecto, si volvemos sobre la historia de la modernidad considerándola en su conexión con la historia de la técnica, es decir, de la capacidad instrumental del trabajo humano y su comportamiento productivo ante la naturaleza, observamos que la condición primera de posibilidad de esa revolución civilizatoria que conocemos como modernización se encuentra en una alteración profunda de la relación técnica del ser humano con la naturaleza, una transformación que, según establecen los historiadores de la técnica, comenzó en plena Edad Media. La civilización moderna aparece cuando aparece la "neotécnica", es decir, cuando la vida civilizada aprovecha el incremento exponencial de la productividad del trabajo humano que esa neotécnica trae consigo. Lo que va a determinar la consistencia de esta modernidad es precisamente el modo en que lleve a cabo este aprovechamiento, la manera que tenga de integrarlo en su civilización. Y es que la neotécnica no incita solamente a un salto *cuantitativo* en el rendimiento de las fuerzas productivas; incita igualmente a un salto *cualitativo* en la definición misma de lo que es ese rendimiento, de lo que es el trabajar y el producir. La neotécnica abre para el ser humano la posibilidad de replantear desde la base, radicalmente, la relación que ha mantenido con la naturaleza; le pone en condiciones de abandonar la relación de conquista y dominio que él ha buscado tradicionalmente imponer *sobre* ella, y de establecer *con* ella una relación nueva, de colaboración

entre iguales, en la que ninguno de los dos se somete al otro ni se impone sobre él.

Dos proyectos de modernidad se esbozan a partir de este doble nivel de transformación civilizatoria desatado por la revolución neotécnica; dos proyectos que se definen según el modo de aprovechar esa transformación que tiene cada uno de ellos. El primer proyecto, que parte de una disposición a poner en juego y en peligro las formas heredadas de la civilización en Occidente, acepta la doble incitación -cuantitativa y cualitativa- de transformación civilizatoria y plantea toda una reconstrucción de la humanidad del ser humano en medio de la naturaleza. El segundo, interesado en mantener la estrategia civilizatoria del Occidente mercantil, acepta sólo la incitación cuantitativa de transformación y plantea una potenciación del dominio humano sobre la naturaleza, mediada por el modo de producción capitalista de la riqueza social. Se trata de dos proyectos de modernidad o de dos modernidades que se desarrollarán manera paralela, aunque estrechamente imbricadas la una con la otra, en la historia concreta de la sociedad occidental.

La modernidad establecida consiste así en la unidad contradictoria de dos modernidades o dos proyectos de modernidad diferentes, hecho que sería precisamente el que explica esa experiencia de un desasosiego, de una inconstancia e inquietud, de un conflicto consigo mismo, que es característica del individuo moderno.

Si se examina con mayor detenimiento esta contradicción inherente a la vida moderna de todos los días, se observa que ella resulta de la resistencia que ofrece una modernidad profunda, de orden cualitativo, a la acción de sometimiento o subordinación que otra modernidad más evidente y poderosa, de orden puramente cuantitativo, ejerce sobre ella: la modernidad capitalista.

En efecto, en la modernidad "realmente existente" prevalece una tendencia incontestable, una especie de destino ineluctable que condena a la primera de las dos posibilidades de modernización del mundo a estar sometida o subordinada bajo la otra. Se trata de un destino que condena, en primer lugar, a la subordinación de la capacidad política del sujeto social concreto o "natural" - preocupado por la dimensión cualitativa de sí mismo y del mundo de su vida- bajo la "voluntad cósmica" de un pseudo-sujeto sustitutivo, el capital, con su obsesión productivista abstracta, puramente cuantitativa; capital que no es en verdad sino la objetivación enajenada y cosificada del mismo sujeto social. Es un destino que además, en segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, condena al "valor de uso" de los objetos del mundo de la vida a existir subordinado bajo el "valor de cambio" de los mismos, es decir, condena a la subsunción de la "forma natural" de los objetos de ese mundo bajo la "forma de valor" que tienen ellos mismos en la economía mercantil (un valor económico que está siempre, incesantemente, en proceso de auto-valorizarse).

3. El ethos de la modernidad

Como dije al comienzo, en la normalidad de la vida cotidiana, la experiencia de esta contradicción y de esta subsunción implacable se da sólo excepcionalmente en su estado bruto o virulento. Por lo general, ella no se presenta, debido a que tanto la contradicción como la subsunción se encuentran neutralizadas o cambiadas de sentido gracias a la acción de un dispositivo especial que condiciona la experiencia de los individuos sociales, al que llamamos ethos.

El ethos de una época histórica consiste en una estrategia elaborada espontáneamente en la vida cotidiana e incorporada en el código del comportamiento social, dirigida a contrarrestar los efectos negativos o autorrepresivos que tiene sobre él la hostilidad de alguna fuerza superior (la naturaleza, por ejemplo), que ha sido interiorizada en la vida social por las instituciones; una fuerza superior que actúa sobre esa vida como una tendencia destructiva irresistible, como un destino devastador sobre el proceso de reproducción de la vida social concreta (trabajo, disfrute, procreación).

Se trata de una estrategia que construye ciertos dispositivos particulares de comportamiento social, ciertos usos y costumbres determinados, que afectan lo mismo "subjetivamente", al carácter de las personas, que "objetivamente", a la organización del mundo de su vida. Se trata, en todos ellos, de estrategias de comportamiento dirigidas a alejar de la vida normal cotidiana, a neutralizar en ella, la experiencia en principio insoportable de una realidad contradictoria que se resuelve una y otra vez en un sentido negativo, hostil al despliegue de las potencialidades humanas.

Son estrategias que encaminan el comportamiento humano en dos direcciones diferentes: sea a adaptar al sujeto social a la negatividad de un destino omnipotente, a mimetizarlo con éste de manera que lo experimente invertidamente como positivo, o por el contrario, a "escapar" de ese destino, a burlarlo o engañarlo, a fin de que experimente su negatividad pero no su omnipotencia.

Como dije anteriormente, en la modernidad establecida o "realmente existente", la fuerza superior que actúa como un destino ineluctable es la que lleva a resolver la contradicción entre la modernidad cualitativa o de la "forma natural" de la vida moderna y la modernidad cuantitativa o capitalista de la misma subordinando y sacrificando la primera a la segunda. Alejar o neutralizar la experiencia de esta realidad insufrible e implacable es precisamente la tarea del ethos social en la modernidad establecida. Una tarea que él llega a cumplir de diferentes maneras de acuerdo a la situación histórico geográfica en la que aparece y se desenvuelve.

Puede hablarse de un ethos moderno "realista" cuando la estrategia que neutraliza la contradicción entre la modernidad profunda o "cualitativa" y la modernidad capitalista o "cuantitativa" que domina sobre ella consiste en denegar tal contradicción, en apartarla de la experiencia del individuo social, haciendo que su vida se mimetice con la "vitalidad" del capital y que su voluntad, sus deseos e intereses coincidan plenamente con los que éste determina. Es la primera de las versiones del ethos moderno y la que más ha marcado y sigue marcando la historia del Occidente europeo.

Similar a este ethos "realista", por ser igualmente denegador de la contradicción moderna, aparece un segundo ethos, el ethos "romántico", que se contrapone sin embargo a él por cuanto invierte para los individuos sociales el sentido de su mimetización con la vitalidad del capital y presenta a la modernidad cuantitativa o capitalista como una figura negativa pero necesaria de la propia modernidad cualitativa o afirmadora de la "forma natural" de la vida.

Puede hablarse, por otra parte, de dos *ethes* modernos más que, a diferencia de los anteriores, presentan una estrategia de neutralización del destino moderno y su contradicción que sí entrega éstos a la experiencia concreta de los individuos sociales, pero que lo hace de tal manera que ese destino adopta, gracias a ellos, la vigencia de una legalidad natural o sobre-humana incuestionable, ante la cual el individuo social concreto sólo puede defenderse contrarrestándola o burlándola.

En efecto, la estrategia de uno de ellos, el ethos moderno "clásico", consiste precisamente en hacer que el individuo social experimente la negatividad del destino moderno como inevitable pero corregible mediante el encauzamiento de la misma modernidad establecida en un sentido "progresista", favorable a la modernidad cualitativa y a la "forma natural" de la vida social.

La estrategia del otro de ellos, el ethos "barroco", trae también a la experiencia de los individuos sociales el destino que subsume la forma natural o de uso del mundo a su forma capitalista, y lo trae igualmente en calidad de inevitable, pero lo hace mediante la construcción imaginaria de un segundo plano de experiencia (mediante un escape o una huida) en el que la forma natural, cualitativa o de uso resulta rescatada de su estado de devastación.

En la segunda parte de este artículo quisiera detenerme, un poco, en el ethos barroco y su peculiar manera de aparecer en América.

4. Ethos barroco y mestizaje

La "locura" que convierte al hidalgo Alonso Quijano en Don Quijote parte de la construcción de una realidad imaginaria, diseñada según el mundo descrito y codificado por la literatura caballeresca. De lo que se trata, para él, es de poner en escena o de teatralizar allí el mundo real de su sobrina, del cura, del bachiller Carrasco, ese mundo de la vida real que le rodea y abrumba, y cuya esencia

consiste, según Miguel de Unamuno, en la anulación de la realidad profunda de España, una realidad heroica y trágica. Si Alonso Quijano se embarca en esta teatralización es porque la realidad de ese mundo realista le duele y le es insoportable, y porque sólo así, transfigurada en la representación, des-realizada y trascendida, puesta en escena como una realidad diferente, le resulta rescatable y vivible.

No es para huir o escapar de la realidad, sino al contrario para "liberarla del encantamiento" que la vuelve irreconocible y detestable, que Alonso Quijano se convierte en Don Quijote; no es para anularla sino para rehacerla y revivirla, para "desfacer el entuerto" que se le hace a toda hora cuando se la reduce a la realidad mortecina del entorno de Antonia Quijana.

Quisiera mostrar a continuación una singular homología que puede establecerse entre el barroquismo del comportamiento ideado por Cervantes para su personaje Don Quijote, por un lado, y el barroquismo de un comportamiento social todo menos que ficticio que se inicia por entonces, a comienzos del siglo XVII, en un cierto sector de la vida social cotidiana de la América española.

Lo barroco y la "puesta en escena absoluta"

La clave que permite reconocer esta homología y todo el conjunto de sugerencias y asociaciones que viene con ella es la de "lo barroco", entendido como ese "espíritu de época histórica" y "espíritu de orbe" propios del mundo mediterráneo del siglo XVII, que ha sido tan intensa y profusamente estudiado, al menos en su manifestación particular como realidad artística y literaria.

Prácticamente todos los intentos de describir la obra de arte barroca subrayan en ella, en calidad de rasgo característico y distintivo, su "ornamentalismo", un "ornamentalismo" que remite en ella a una profunda "teatralidad".

Cuando se plantea la pregunta acerca de lo específico en el carácter decorativo-teatral de las obras de arte barrocas pienso que es conveniente recordar una afirmación que aparece en los *Paralipomena* de la **Teoría Estética** de T.W. Adorno. La afirmación es la siguiente: "... no está dicho todo con decir que lo barroco es decorativo. Lo barroco es *decorazione assoluta*; es como si ésta se hubiese emancipado de su finalidad y hubiese desarrollado su propia ley formal. Ya no decora algo, sino que es decoración y nada más..."

Adorno apunta hacia la paradoja encerrada en la decoración barroca. Es una decoración que se emancipa de lo central en la obra de arte, de su núcleo esencial, a cuyo servicio debe estar; pero que, sin embargo, al mismo tiempo, no deja de ser sólo una decoración, una *serva*, una *ancilla* de aquel centro. Sin llegar a convertirse en una obra diferente o independiente en medio de la obra que decora, permanece atada a ésta, en calidad de una sutil pero radical transformación de ella misma, como una propuesta alternativa de ella misma dentro de sí misma. Sólo se distingue de una decoración simple, es decir, no absoluta o no barroca, en la manera de su servicio, en el modo de su *desempeño*:

un modo de servir que resulta exagerado, re-conformador de aquello que recibe su servicio. El modo absoluto en que lo esencial está decorado cuando se trata de una obra de arte barroca es un modo que no tiende a anular eso esencial, sino solamente a superarlo; que no lo descalifica o destruye, sino que únicamente lo trasciende. Aquello que afirma y desarrolla su ley formal propia, autónoma, en el interior mismo de la ley central de la obra de arte no consiste en otra cosa que en este modo peculiar del decorar, es decir, del preparar lo esencial para que aparezca de mejor manera a la contemplación.

Sin embargo, como dije anteriormente, lo ornamental de la obra de arte barroca sólo es el aspecto más evidente de un rasgo suyo que la caracteriza de manera más determinante. La afirmación de Adorno acerca de la *decorazione assoluta* del barroco debería según esto re-escribirse o parafrasearse a fin de que mencione no sólo una decoración absoluta sino una teatralidad absoluta de la obra de arte barroca. La afirmación sería entonces esta: "...decir que lo barroco es decorativo no es decir todo. Lo barroco es *messinscena assoluta*; como si ésta se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (la imitación del mundo) y hubiese creado un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa imitación), sino que es escenificación y nada más ..."

La teatralidad inherente a la obra de arte barroca sería entonces una teatralidad específicamente diferente, precisamente una teatralidad absoluta, porque, en ella, la función de servicio respecto de la vida real, que le corresponde al acontecer escénico en cuanto tal, ha experimentado una transformación decisiva. En efecto, sobre el espacio circunscrito por el escenario, ha aparecido un acontecer que se desenvuelve con autonomía respecto del acontecer central y que lo hace sin embargo, parasitariamente, dentro de él; un acontecer diferente que implica toda una versión alternativa del mismo acontecer.

En todo tipo de representaciones, incluso en aquellas que no necesitan directamente de un escenario, como la estetización poética, por ejemplo, al arte barroco le importa enfatizar lo teatral, lo escenográfico; y ello, porque la escenificación absoluta que él pretende alcanzar parte del presupuesto de que todo artista tiene de por sí la función de un hombre de teatro, de un actor. En esencia, el pintor, el poeta serían hombres de teatro, sólo que su obra, el resultado de su acto de representación, se habría separado espacial y temporalmente de la realización del mismo y lo habría "sobrevivido".

¿Qué es entonces lo que hace, cuando se trata del arte barroco, que esta teatralidad que domina en todas las obras artísticas, sea una teatralidad propiamente absoluta, una *messinscena assoluta*? La respuesta se encuentra tal vez en la "estrategia melancólica de trascender la vida", propia de Don Quijote. Para él, la consistencia imaginaria del mundo transfigurado poéticamente -del mundo escenificado con la ayuda de las novelas de caballería- se ha vuelto, como mundo de la vida, mil veces más necesaria y fundamentada que la del mundo real

del imperio de Felipe II, mundo necesario en virtud del oro y basado en la fuerza de las armas.

La messinscena assoluta es aquella en la que el servicio de representar -de convertir al mundo real en un mundo representado- se cumple de manera tal, que desarrolla él mismo una necesidad propia, una "ley formal" autónoma, que es capaz de alterar la representación del mundo mitificado en la vida cotidiana hasta el punto en que lo convierte en una versión diferente de sí misma.

Al descubrir una legalidad propia, una necesidad o una "naturalidad" en algo tan falto de fundamento, tan contingente e incluso improvisado como es un mundo puesto en escena, la teatralidad absoluta invita a invertir el estado de cosas y a plantear, al mismo tiempo, la legalidad del mundo real como una legalidad cuestionable; descubre que ese mundo es también, en el fondo, esencialmente teatral o escenificado, algo que en última instancia es también, él mismo, contingente, arbitrario.

Lo barroco y el mestizaje de las formas

Más que a través de la realización de una "copia creativa" del arte europeo, más que en una importación enriquecedora de lo importado, lo barroco se gestó y desarrolló inicialmente, en América, en la construcción de un ethos social propio de las clases bajas y marginales de las ciudades mestizas del siglo XVII y XVIII. Lo barroco se desarrolló en América en medio de una vida cotidiana cuya legalidad efectiva implicaba una transgresión de la legalidad consagrada por las coronas ibéricas, una curiosa transgresión que, siendo radical, no pretendía una impugnación de la misma; lo hizo sobre la base de un mundo económico informal cuya informalidad aprovechaba la vigencia de la economía formal con sus límites estrechos. Y lo barroco apareció en América primero como una estrategia de supervivencia, como un método de vida inventado espontáneamente por aquella décima parte de la población indígena que pudo sobrevivir al exterminio del siglo XVI y que no había sido expulsada hacia las regiones inhóspitas.

Una vez que las grandes civilizaciones indígenas de América habían sido borradas de la historia, y ante la probabilidad que dejó el siglo XVI de que la empresa de la Conquista, desatendida ya casi por completo por la corona española, terminara desbarrancándose en una época de barbarie, de ausencia de civilización, esta población de indios integrados como siervos o como marginales en la vida citadina virreinal llevó a cabo una proeza civilizatoria de primer orden.

Para finales del siglo XVI, el siglo de la Conquista, los españoles nacidos en América, los criollos descendientes de los conquistadores, se sentían repudiados por España. La carrera de Indias, los convoyes navales con escolta militar, habían comenzado a disminuir en volumen y en frecuencia; el interés de Europa por la plata americana había comenzado a descender; el cordón umbilical que unía a la Europa europea con la Europa americana se adelgazaba, privando a ésta última

de los nutrientes civilizatorios que le eran indispensables, amenazando con dejarla a la deriva.

Rescatar a la vida social de la esta amenaza de barbarie que venía junto con ese repudio y abandono, y que se cernía no sólo sobre los criollos sino sobre toda la población del llamado "nuevo mundo", se había vuelto un asunto de sobrevivencia. Y fue precisamente la parte indígena de esa población, descendiente de los vencidos y sometidos en la Conquista, la que emprendió en la práctica, espontáneamente, sin pregonar planes ni proyectos, la reconstrucción de una vida civilizada en América, la que impidió que se marchitara la nueva civilización impuesta por los conquistadores. Para hacerlo, y ante la imposibilidad manifiesta de reconstruir sus mundos antiguos -tan ricos y complejos como fueron, pero a la vez tan frágiles-, reactualizó el recurso mayor de la historia de la civilización humana, que es la actividad del mestizaje cultural, instaurando así el que habría de ser el primer compromiso identificador de quienes más tarde se reconocerán como latinoamericanos. Llevó a cabo, no un traslado o prolongación de la civilización europea --ibérica— en América, sino toda una repetición o re-creación de la misma.

Los indios citadinos, desarraigados de sus comunidades de origen, que habían llegado para trabajar en la construcción de templos, conventos, calles y mansiones y que se habían asentado en las ciudades como empleados, artesanos, criados y trabajadores no especializados, dejaron que los restos de su antiguo código civilizatorio que habían quedado después del cataclismo de la conquista, fuesen devorados por el código civilizatorio vencedor de los europeos. En otras palabras, los indios indispensables en la existencia de las nuevas ciudades permitieron que fuera el modo europeo de subcodificar y particularizar aquella simbolización elemental con la que lo humano se autoconstruye al construir un cosmos dentro del caos, el que prevaleciera sobre el modo antiguo de sus ancestros, que se volvía cada vez más desdibujado y lejano. Es decir, dejaron que, sobre sus lenguas originarias se estableciera la lengua de los europeos, la manera propia de éstos de volver decible lo indecible, de dar nombre y sentido a los elementos del cosmos.

Pero lo más importante y sorprendente de todo esto es que fueron los mismos indios quienes asumieron la agencia o sujetividad de este proceso, su ejecución; hecho que llevó a que éste se realizara de una manera tal, que lo que esa reconstrucción iba reconstruyendo resultaba ser algo completamente diferente del modelo que pretendía reconstruir. De ella resultaba una civilización occidental europea retrabajada en el núcleo mismo de su código precisamente por los restos sobrevivientes de ese código civilizatorio indígena que esa civilización tenía que asimilar para poder ser revivida. Jugando a ser europeos, no copiando las cosas o los usos europeos, sino mimetizándose, 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 se percataron de que se trataba de una representación que ellos ya no podían suspender o detener y de la que, por lo tanto, ellos mismos ya no podían salir; una "puesta en escena absoluta", que había transformado el teatro en donde tenía lugar, permutando la realidad de la platea con la del escenario.

Al llevar a cabo esta "puesta en escena absoluta", esta representación barroca, los indios que mestizan a los europeos mientras se mestizan a sí mismos vienen a sumarse a todos aquellos seres humanos que pretendían en esa época construir para sí mismos una identidad propiamente moderna, sobre la base de la particularización capitalista de la modernidad. Y viene a sumarse, específicamente a uno de esos intentos de construcción de una identidad moderna, al que aparece ya a finales del siglo XV en Italia y en la península ibérica y que conocemos como el "éthos barroco". En efecto, la aceptación indígena de una forma civilizatoria ajena, como una aceptación que no sólo la transforma sino que la re-conforma, sigue la misma peculiar estrategia barroca que adoptan ciertas sociedades de esa época en la interiorización de la modernidad capitalista, que impone el sacrificio de la forma natural de la vida -y de los valores de uso del mundo en que ella vive- en bien de la acumulación de la riqueza capitalista. Así como esta variedad barroca de la humanidad moderna acepta ese sacrificio convirtiéndolo en un reivindicación de segundo grado de la vida concreta y de sus bienes, así también, sumándose a ella, los mestizos americanos han aceptado el sacrificio de su antigua forma civilizatoria, pero haciendo de él, al construir la nueva civilización, un modo de reivindicarla.

A diferencia de la puesta en escena de sí mismo como Don Quijote, que hace Alonso Quijano cuando transfigura imaginariamente la miseria histórica de su mundo para sobrevivir en él, la estancia de los indios ciudadanos de América en ese otro mundo soñado, tan extraño para ellos, el de los europeos, que los salva también de su miseria, es una estancia que no termina. No despiertan de su sueño, no regresan al "buen sentido" no se "despeñan en el abismo de la sensatez" o "mueren a la cordura de la vida", como dice Unamuno que hace Alonso Quijano al renegar del Quijote el día de su muerte; no vuelven de ese otro mundo reproducido, representado, sino que permanecen en él y se hunden en él, convirtiéndolo poco a poco en su mundo real. Se trata, por lo demás, de una representación dentro de la cual nacieron los "españoles criollos", con los "esplendores y las miserias" del mundo virreynal, manifiestos de manera tan rica, aguda y exquisita en su arte y su literatura, y dentro de la cual nosotros, los latinoamericanos de hoy, después de tantos siglos, parece que nos encontramos todavía.

Como la de Don Quijote en su "locura", la puesta en escena de aquellos indios fue y sigue siendo, de acuerdo a la definición que Adorno sugiere de lo barroco, una "puesta en escena absoluta".

Conclusión

Sostenido en el aire, es decir, contingente, sin fundamento en ninguna identidad "natural", ancestral, el mundo latinoamericano, improvisado desde comienzos del siglo XVII por los indios vencidos y sometidos en las ciudades de Mesoamérica y de los Andes, es un mundo plenamente moderno: nació con la modernidad capitalista y se desarrolló dentro de una de sus modalidades, la inspirada por el ethos barroco. La identidad que se afirma en el mundo latinoamericano es una identidad que reivindica el mestizaje como el modo de ser de la humanidad universalista y concreta: recoge, altera y multiplica toda posible identidad, se distancia de toda autoafirmación que ponga como condición de la propia cultura una cerrazón ante otros compromisos identitarios ajenos, un rechazo de otros modos de ser humano, sea este rechazo abiertamente hostil a ellos o sólo soterrado, en *apartheid* -como lo es el de la vida en la modernidad establecida-, es decir, permisivo pero desconocedor de que esos otros modos de ser están ya prefigurados difusamente por el deseo de lo otro que aparece en el cultivo autocrítico de lo propio.