
ESPECTÁCULO BARROCO E IMAGINARIOS: PERFORMANCES POSMODERNOS DEL COTIDIANO

BAROQUIAN SPECTACLE AND IMAGINARY:
POSTMODERN PERFORMANCE OF DAILY LIFE

ESPECTÁCULO BARROCO E IMAGINÁRIOS:
ATUAÇÕES PÓS-MODERNAS DO COTIDIANO

*Daniel Gutiérrez-Martínez**

Resumo: En América latina existen en el cotidiano diferentes formas de hablar, de comer, de vestir, de interrelacionarse que tienen como característica principal ser muy rebuscadas, complicadas, siniestras, a veces parecen falsas o de ficción. Será partir de la noción de sensibilidades y narrativas barrocas que daremos cuenta de que manera las prácticas cotidianas de los latinoamericanos responden a estrategias de rebeldía, de esquivar, de proxemia, de acercamiento al otro y a la comunalidad donde se favorece el estar-juntos antropológico caro a Gilbert Durand, pero también el aspecto emocional de la racionalidad humana. Se usará la noción de espectáculo y mimesis, la ritualización, la proxemia, la comunalidad para resaltar estos fenómenos.

Palavras-chave: Sensibilidades barrocas; cotidiano latino-americano; imaginarios posmodernos; espectáculo.

Abstract: In latinoamerica there are different forms of speak, eat, dress, interact that have as a main characteristic being complicate, enigmatic, proxemic where the sense of community and the anthropological-being propose by Gilbert Durand are the base of every sociality. We analyse the human emotional rationality and we use the spectacle, mimesis, ritualization of proximia, communality to analyse these phenomena.

Keywords: Baroque sensibilities; latinoamerican quotidianity; imaginaries; spectacle.

***Spectaculum*: mimesis fundacional de lo social**

Una conocida leyenda urbana cuenta que un día André Breton, viviendo en México (1938), les pidió a los carpinteros del barrio de Coyoacán donde vivía, fabricar una silla a la medida de sus necesidades. Para ello les proporcionó un plano del mueble en tres dimensiones con el fin, según él, de hacerse entender de manera exacta y sin fallas sobre el diseño deseado. Después de varias semanas, peripecias y retrasos, Breton obtuvo exactamente lo que solicitó: una silla tridimensionalizada con las patas delanteras más bajas y las de atrás más altas. Al no tener otra opción que pagarlas y quedárselas, Breton sonrió acordándose del

movimiento “*estridentista*” mexicano (1921) cuando le dijeron que “México es un país surrealista por naturaleza”.¹ Sarcasmo de la experiencia, pues los artesanos-carpinteros reaccionaron, sin intenciones deseadas (WEBER), al racionalismo exagerado del poeta con un racionalismo más exacerbado aún. Para ellos, al tridimensionar el plano, la silla debía ser fuera de lo común : tenía que ser surrealista; debía ser extra-ordinaria. Es decir, Breton quiso aportar evidencias de su idea, de algo que es evidente para todos. Después de este suceso, México se le presentó a Breton, de manera intermitente en su vida, en sus compromisos, no en cuanto a la cuestión mexicana en sí, sino en cuanto a un espacio de presencias fantasmagóricas del México que vivió; es decir no en cuanto al país llamado México, sino a la mexicanidad cotidiana que vivió (espectáculo) (BRADU, 2011).

Esta emblemática anécdota del conocido realismo literario mexicano, nos hace pensar y reflexionar de manera metafórica acerca del cotidiano que se vive de manera concomitante en las sociedades latinoamericanas, por solo remitirnos a esta región, y particularmente a México (toda proporción comparativa con sus reservas). Tal como sucede con las leyendas urbanas, cuya principal característica es la exacerbación de los hechos o la exageración de lo real, el cotidiano latinoamericano se vive al margen de la *extremización* de las experiencias y la ritualización de las efervescencias llevadas hasta la dimensión trágica a través de realidades imaginadas que se expresan a través de irrealidades supuestas, donde se expresan sentires cotidianos, donde no obstante, se percibe la manera en la cual el existencialismo en conjunto con los Otros se expresa de manera incisiva (espectáculo); a diferencia de una sociedad cuyas efervescencias se llevan de manera dramática, que viven su existencialismo, a través y por medio de los otros (es decir, de manera utilitaria). Si hay algo que define al espectáculo barroco y su lazo con los imaginarios históricos es la estética común que se vive a diario, donde las Américas son escaparate privilegiado, aquí se pone en obra la *con-exión* del todo social de manera lejana y profunda (*arché*).² Estamos hablando de las “narrativas barrocas del cotidiano” presentes en América latina.³

¿Quién diría que las expresiones artísticas, así como las cotidianas en América latina, desde tiempos de la Colonia, se han cimentado sobre lo “*fake*”, sobre lo superficial, cual mascarar simbolizando significaciones de sentido de las acciones realizadas por parte de sus protagonistas en diferentes modos y dimensiones? Goffman ya ha subrayado insistentemente aquella capacidad del actor social a usar máscaras según el contexto, el escenario y la escenografía (personalidades) para poder estar a la altura de su cotidiano, no como ocultamiento de la autenticidad, sino como capacidad proxémica de estar-ser con el otro, y en contacto con el entorno. La autenticidad y originalidad no es más que un discurso de la modernidad occidental, consolidada vez más disuelta, sigue permeando los imaginarios

colectivos de hoy⁴. Nos construimos con base en el otro y a través del otro.

Estas narrativas cotidianas serían también lo que se denominan espectáculos barrocos, es decir, performances arcaicos del cotidiano posmoderno. Del latín *spectaculum* relativo al verbo *spectare*; significa contemplar o ver detalladamente, a través de medios o instrumentos específicos, de donde curiosamente se derivan también los verbos opuestos y complementarios que son *respetar* y *sospechar*. Te reconozco (respeto) y sospecho. De ahí se derivan paralelamente también varios términos como *specere* (mirar, observar), o bien *espejo*, *especular*, *especulación*, pero también *spectus* (observado: imagen y aspecto conjuntados) y *suspecto* (Wikipedia). En otras palabras, el espectáculo cotidiano remite al tema de la contemplación diaria al observar detalladamente al otro y con los otros; a observar y ser observado también. Es toda la metáfora del voyerismo actual tan común y cotidiano de las terrazas de los cafés y bares de toda especie, pero tan común como los procesos de aprendizaje por repetición, la mimesis y la representación social que los antropólogos han evidenciado desde siempre. Al fijarse en el otro, y verse en y con el otro, no se lleva a cabo más que la función de espejo y configuración del aspecto personal y colectivo.

Entendámonos bien al respecto, el *espectáculo* tiene como característica principal el estar-ser juntos antropológico presente en toda socialidad humana de ayer y de siempre⁵. Los seres y grupos humanos, desde los rituales de hace ciento mil años al sol, la luna o la lluvia; hasta las grandes aglomeraciones deportivas, sexuales, religiosas, cívicas, artísticas, políticas... de hoy; pasando por las teatralidades y guerras en el mundo antiguo; tienden a compararse, a asimilarse, a mimetizarse en el Otro, a con-juntarse con lo Otro como modo de generación de sentido de la vida y acciones mismas, tanto personales como colectivas. Fusionarme en y con el/lo(s) Otro(s) es para unir y separar; asimilarse y diferenciarse; identificarse y distinguirse (Identidades). No hay acción humana que no tenga como primicia la referencia, la relación con el Otro; sea para complementarse, para compartir, para intercambiar, para distanciar... El espectáculo es ante todo la fundación misma de lo social.

En el espectáculo el nosotros se mira en los otros, con los otros, y se es interdependiente de los Otros. René Girard ha insistido incansablemente en estos aspectos de la socialidad humana, para encontrar mecanismos de comprensión de los orígenes de la sociedad, particularmente para entender los procesos de violencia inherentes en la especie humana como modo de existencia en conjunto y como motor de la sociedad (basta con que alguien lance la primera piedra y todos seguirán). A través de su teoría de la mimesis, en su aspecto violento, Girard da cuenta, desde la apropiación y rivalidad miméticas, pasando por los tabúes o prohibiciones de todo tipo, particularmente las sexuales, así como la función del rito, la

domesticación y la caza rituales; que “las cosas ocultas desde la fundación del mundo” se ven reflejadas y representadas en los procesos de repetición de las acciones y simbolismos humanos, en el mutuo reflejo, en el espejo de las cosas y la vida. Ciertamente la mimesis puede entenderse desde otros ámbitos y fenómenos también, que requerirían ser explorados, empero lo importante en nuestro asunto es de qué manera, las mitologías de ayer son los mitos de hoy, transfigurados en ritos y símbolos actualizados (Dios por el Estado; semidioses por héroes de la patria, gladiadores por estrellas deportivas; saltimbanquis por vedettes del mundo de la farándula, etc.) (GIRARD, 1983, 2002). El advenimiento de la normatividad y moralidad modernas; que no son más que aquellas moralinas de lo prohibido a cambio de dejar pasar lo impositivo, verbigracia; la prohibición de la magia y los politeísmos en beneficio de los monoteísmos milenarios, sean estos teístas o seculares (Dios, Monarquía, Estado, Nación, República, Democracia...); la prohibición de las emociones bajo el control de la racionalidad lógica; con ello se condenan los colectivismos a favor de los individualismos liberales y demás valores liberales del individuo sacralizado; han generado justamente que el *spectaculum* se convierta en una dimensión condenable, oculta y en el mejor de los casos como modo de divertimento; y no ser considerada sociológicamente como la superficie de las acciones que nos remiten analíticamente comprensibles las profundidades de las emociones colectivas.

El espectáculo se ha vuelto sinónimo de *escándalo*, de lo ostentoso, de lo exagerado. Según el diccionario de la Real Academia española el espectáculo se remite a la función o diversión públicas celebradas en teatros, circos u otros lugares donde se congrega gente para presenciarlas y para promover la contemplación intelectual, con la capacidad de infundir asombro, deleite, dolor u otros afectos humanos (afectos generan efectos y viceversa). El espectáculo lejos de interpretarse como lo hace la sociología del cotidiano y los imaginarios en tanto que superficies de lo profundo (C.G. JUNG), se le ha remitido a lo banal, lo frívolo, lo vacío; lo menos importante de las relaciones humanas y sin ser dignos de ser analizado. En el más maniqueo de las opiniones y entendimientos se le ha hecho sinónimo de alienantes programas de televisión de la farándula, de partidos de fútbol invasivos de las conciencias, de superfluas películas de cine con “efectos especiales” sin contenidos profundos. En el mismo tenor, algunos espectáculos festivos se asocian a las corridas de toros, los carnavales, hasta se les coligan a los espectaculares anuncios de gran tamaño sobre puestos en los edificios de las grandes ciudades. A través de estos hechos se generan críticas para denunciar un mundo en aparente decaimiento y vaciamiento. Hay quienes, incluso quieren ver en *la sociedad del espectáculo* la metáfora para aquejar una moralina de una sociedad en decadencia. Tal cual la analogía del relato bíblico y moralista de Sodoma

y Gomorra, donde por falta de practicar los modos y maneras, así como los protocolos, normas y costumbres del buen vivir y de la buena moral del Dios omnipotente; es decir por abusar de las prácticas orgiásticas fuera de lo permitido por el dios piadoso; se termina por justificar y legitimar la destrucción de un pueblo por parte la entidad omnipresente⁶. Veamos aquí, una vez más la lucidez de un René Girard (2002), quien al hablar del skandalon en su significado etimológico de cojear; nos lo refiere al obstáculo de la rivalidad mimética [...] es el obstáculo obsesivo que suscita en nuestros pasos el deseo mimético con todas sus ambiciones vanas y sus resentimientos absurdos [...] es la tentación por excelencia del modelo que atrae en tanto que es el obstáculo mismo y se hace obstáculo en lo que en sí mismo atrae. En los antiguos evangelios el *skandalon* se asocia a Satán y al infierno, en donde éste es el principio de todo orden mundano, es el principio de todo desorden, que no es más que lo que significa el escandalo en sí mismo (GIRARD, 2011; MAFFESOLI, 2005). El escandalo es denunciado por el escandalizado, quien es el que hace del mismo un hecho de grave importancia en su alrededor. En este sentido el espectáculo se opone al recato, a la quietud, a lo circunspecto; que no es más otra cosa que oponerse al bullicio, a lo exagerado, a lo extrovertido: al ruido de la plaza pública, del pueblo, del instituyente; contrariamente a lo establecido, a lo oficial, a lo sereno de las “buenas costumbres” de lo institucional. El paganismo, lo dionisiaco, lo festivo, el fusionarse en el otro, con lo Otro, se ven condenados y calificados de superficiales: estos son y están prohibidos. Sin duda, la condena del escándalo y el espectáculo nos rememora la moral ontológica de la civilización suprema, la del hombre adulto lleno de reglas, el humano conformado a una sola moral, a la lógica del Uno. A la lógica del deber ser. No estaría lejana a esta misma moral aquella que se aplicó en el “encuentro de dos mundos”, y en todo el periodo colonialista, con el fin de desprestigiar, deslegitimar, minimizar y condenar las prácticas culturales y culturales “escandalosas” del mundo pre-hispánico como las magias, las herbolarias, las deidades e idolatrías, las formas de comer, de construir, de hablar: mismas que en el auge de la era del desarrollismo industrial y la conformación de los estados nacionales terminaron por condenar los tradicionalismos étnico-indoamericanos, atribuyéndoles caracteres de formas atrasadas, y con ello se validó la continuación del mundo novohispano, y se revalidaron después los mitos del progreso y las iglesias del desarrollo por encima de los demás saberes. Más aún, lo populacho, las costumbres del pueblo fueron condenadas por las burguesías del siglo XX, como formas atrasadas y sin gustos, letargos de la estética puras y supremas. Es claro que en la actualidad en la llamada posmodernidad, esos relatos y narrativas autóctonas, antiguas, “tradicionales”, populares... son revaloradas en la vida cotidiana en todas sus dimensiones de lo social, para conformar una cultura “popular”, “cool” estilizadas con el “buen” gusto de lo

moderno. Son los efectos de la posmodernidad⁷.

En todo caso, nos parece, que antes de infundir moralinas del mundo por parte de intelectuales de toda cepa, de aquellos que se sienten con el derecho de criticar, de decir e indicar lo que es bueno y malo para una sociedad, para la gente común, cual Dios piadoso de Sodoma y Gomorra, y ver en el espectáculo el mal del mundo, habría que comprender por qué el cotidiano se inunda de performance colectivos y por qué la sociedad del espectáculo es cada vez más creciente. Sea que se trate de las superficialidades de los *selfies*, los enajenamientos del fútbol, los elevados rating de los *reality* shows y telenovelas, y tantos otros fenómenos remitidos a la sociedad del espectáculo; es decir, a todo aquello que sería un mundo lleno de superficialidad; es en esos procesos miméticos, en el lugar imaginario y/ o concreto, que se desvela la manera en la que la gente se rejunta, se hacina, se conglomerera... Nos deja ver el lugar de lo prohibido por un discurso unitario, y su expresión mimética en miles de discursos (posmodernidad). Al aplicar a la noción de espectáculo el enfoque de la sociología del imaginario, veríamos en éste una metáfora societal que nos permitiría observar, más que moralismos y visiones del deber ser; manifestaciones superficiales colectivas, que nos hablan de profundidades emocionales de masas. El espectáculo sería un todo societal, expresado en los *formismos* de la comida, de las grandes fiestas masivas, de las modelaciones corporales en conjunto, entre tantos otros fenómenos del cotidiano latinoamericano. Es el mirarse y ser mirado por el otro. Nos dice en tanto un hecho total social, que la sociedad del espectáculo, que para unos significa enajenamiento, para otros expresa ante todo vivir para, entre y en el Otro, superando los prohibidos, contemplando al otro y dejándose contemplar a la postre; y que lejos de ser una superficialidad sin importancia, es el origen más rupestre y arcaico del humano en sociedad: es la tribu, es lo gregario, es la muchedumbre, es el hacinamiento colectivo y el exaltamiento de masas. Es todo aquello que se contrapone al misticismo individual, a la salida del grupo, al ermitañismo, al ascetismo, al ser aseptizado: valores todos ellos insertos en el espíritu del monoteísmo primigenio (DUMONT, 1983) y de la modernidad después, y que a pesar de ello, la sociedad del espectáculo sigue ahí, bajo otras formas ciertamente condenables por unos, otras no; pero siempre presentes, y cada vez más crecientes por la implosión misma del discurso de la modernidad que se ha enarbolado en la lógica del Uno, en el discurso monólogo: en el discurso de la racionalidad anti-animal, la lógica reptilina, la racionalidad cerebral por encima de la razón emocional. Es el discurso de la perfección, de la pureza, de la Verdad que se desvanece a sí mismo. Hoy el espectáculo nos remite al espíritu de la posmodernidad.

Barroco, posmodernidad y cotidiano

En tanto herramienta de comprensión de lo social, particularmente en América latina, el barroco es una metáfora ligada a los fenómenos del espectáculo. En la región de referencia, con frecuencia se le ha circunscrito y celebrado a formas específicamente artísticas; desde los relatos, hasta las expresiones estéticas de todo orden en la que un sin fin de artistas y pensadores (literarios, músicos, bailarines, religiosos – todos incluidos) han testimoniado con sus expresiones *artificiales*⁸ (Octavio Paz, Sor Juana Inés, Botero, Rivera, Siqueiros, Carrington, Khalo, Cortazar, García Marquéz, Sarduy, Roa Bastos, Haroldo de Campos, Rafael Sánchez, Belli, Edouard Glissant, José Lezama, Alejo Carpentier, etc.). Ha habido movimientos artísticos barrocos más sobresalientes o distintivos que otros en ciertos momentos, como por ejemplo durante el siglo XVII; las décadas de los setentas y ochentas del siglo pasado o incluso el actual siglo XXI⁹; pero la reapropiación de la creatividad barroca al nivel artístico, desde su institucionalización en América, se ha extendido a la dimensión de la sensibilidad de lo cotidiano, cuya característica ha sido la de implicar pertenencias del pasado (mediterráneo, ibérico, colonial, americano...) a dinámicas del presente, para hacer ahí, cada día, una cultura de la proyección (posmodernidad). Incluso nos preguntaríamos si la sensibilidad barroca no estaba ya establecida en el mundo pre-hispánico, aunque no se le catalogase con tal. Algunos autores ya han hablado, como forma de comprensión de lo social y modo de análisis de los fenómenos cotidianos actuales de la *"barroquización del mundo"* al hacer alusión a la metáfora del crisol de las apariencias (D'ORS, 2000; MAFFESOLI, 2007).

Se trata de dinámicas que se han visto nutridas, a lo largo de la historia del continente, por expresiones barrocas de antaño; es decir, se han alimentado por espectáculos de larga memoria ritualizados en instantes perennes durante la Colonia, en la época industrial y la era del desarrollismo del siglo XX¹⁰.

Los artistas latinoamericanos del siglo XVII tanto como los del primer tercio del siglo XX y principios del XXI, han *apren-hendido* del barroco, formas expresivas del cotidiano actual, no solamente como formas de expresión rebelde, anárquicas, surrealistas de resistencia tanto política, como social y cultural; sino también como forma privilegiada de retransformar la historia lineal de los "vencedores": la de los escandalizados; por un presente circular de los "vencidos": la de los escandalosos (dinámica histórica en espiral) (LÉON PORTILLA). No es solo una simple forma de expresión, sino una "ética de la estética" cotidiana cuyas formas infinitas del ser-estar juntos, hacen circular lo verdadero a través de lo irreal, lo real a través del disfraz, hacer pasar la proxemia (distancia sociocultural de los grupos) a través de miles de formas implícitas de comunicación cotidiana

(MAFFESOLI, 1990). Eso es el espectáculo de la vida social misma; ¿y que espectáculo más escandaloso, ruidoso y abrupto que el fenómeno mismo de las narrativas barrocas?

Contrariamente a la conceptualización del barroco hecha por parte de los círculos *hegemónicos* de la intelligentsia occidental que correspondería a expresiones estéticas artísticas del colonialismo novohispano; la sensibilidad barroca cotidiana, en cuanto que metáfora de la socialidad cotidiana, permite visitar e incluso rechazar los términos que supusieron fallidamente que después del Barroco artístico del siglo XVII, las Américas habían entrado en la órbita de la modernidad decimonónica europea para nunca salir de ella o incluso regresar a su tradicionalismo colonial o barroquismo artístico¹¹. De hecho la metáfora de la sensibilidad barroca, nos permite dar cuenta de qué manera se conjuntan día a día; siendo estrategias vivenciales, las coincidencias de opuestos (NICOLÁS DE CUSA) las cuales implican lógicas modernas impuestas desde lo instituido con dinámicas instituyentes imponiéndose desde lo informal, remitiéndonos constantemente al significado concreto de la posmodernidad en la vida cotidiana de las sociedades latinoamericanas de hoy y de ayer. En otras palabras, nos remite a significantes de temporalidad que se expresan a través de racionalidades estéticas opuestas que pueden ir desde la convivencia del lujo y el placer junto con el duelo y la nostalgia; hasta llegar a la simple alegría con la desgracia. Se trata *de-forma-ciones* contradictorias de estar ahí socialmente en conjunto, en el marco de paradojas vivenciales, que el pensamiento explicativista ha calificado apresuradamente o utilitariamente como disfuncionamientos sociales; véase en ello las duplas: pobreza/ cotidaneidades festivas; violencias/ fraternidades desbordantes; marginaciones/ diversidad exacerbada, etc., pero que no son más que paradojas que moldean el diario de la zona¹². Lo barroco nos presenta formas estéticas (artísticas y/o artificiales) de imaginarios de ayer reformulados día a día. En este sentido la fiesta en América latina es ejemplo emblemático y paroxístico de este fenómeno, pues desde la fiesta de toros (heredada del viejo continente), las danzas de diablos, los carnavales, hasta las fiestas patronales; todas ellas conviven entre la alegría y el fatalismo, entre la tristeza y el optimismo, entre el festejo y la penuria, donde no importa el mañana o el futuro asegurados, solo se vive el presente ritualizado en el marco de la memoria colectiva (Halbwachs). Bien lo decía Octavio Paz (1998, p.186-187): "Entre nosotros la Fiesta es una explosión, un estallido. Muerte y vida, júbilo y lamento, canto y aullido se alían en nuestros festejos, no para recrearse o reconocerse, sino para entre devorarse. No hay nada más alegre que una fiesta mexicana, pero también no hay más triste. La noche de fiesta es también noche de duelo."¹³ Todas estas manifestaciones son vivas expresiones de un pasado exacerbado en el presente, reiterando y ritualizando la pertenencia futura.

Ciertamente, la legitimación histórica del barroco al nivel de la expresión artística ha permitido en reiteradas ocasiones dar el giro para su reapropiación a nivel de la vida cotidiana. Este giro se caracteriza por una dinámica de lo dialógico con el otro: en forma de espectáculo (de manera virtuosa o en perjuicio...), pero cuya importancia es la de transfigurar de este modo aquello que es particular a una entidad antropológica, de llevar una dimensión local a la global¹⁴.

Estos crisoles de apariencias serían en la actualidad, lo que André Gide nombrarían los “nutrimentos terrestres” (GIDE, 1987); los cuales describen la posmodernidad de la región de ayer y de hoy. Es el factor de entendimiento para la modelación de todas las complicidades en el cotidiano sean entre personas, entre formas lingüísticas, culturales, territoriales [...] Estas desconstrucciones a cada instante de las categorías del mundo moderno continúan en la actualidad, no solo bajo formas artísticas, literarias o filosóficas, sino de igual modo en idiosincrasias cotidianas. Se trata de la fragmentación eterna del instante presente.

Narrativas barrocas de las Américas

Esta sensibilidad barroca cotidiana puede servir de metáfora de análisis para los fenómenos que de manera frívola, superficial, sin importancia, exagerados, caleidoscópicos, escandalosos... ahí suceden a diario. En efecto, cuando se trata de espectáculos barrocos; sea en la dimensión de las manifestaciones prosódicas, kinésicas o proxémicas del cotidiano, en el marco de las dimensiones artísticas clásicas (bailes, música, pintura, escultura, artes decorativos...), sea en de las costumbres (del comer, de los adornos, del vestido, de las creencias, del hábitat), el de las idiosincrásicas (de la tradición oral, el mundo del trabajo, en lo social, en lo político, medios de comunicación, etc.); todas ellas presentan características estéticas sobresaturadas, engañosas, caprichosas, anecdóticas, ilusorias, contrapuestas a la forma establecida, sorprendentes, con tendencia al desequilibrio cual las perlas deformadas (*barruecas*), pero que nos permiten observar el crisol que ahí se desenvuelve y que nos remite a lo más profundo y fundamental de la sociedad humana: lo gregario, lo mimético, el ser-estar juntos antropológico (DURAND). Se trata de expresiones del cotidiano que buscan lo grandilocuente, siguiendo el capricho de cada artificio, que no dejan de ser ambiguo, donde se confunde lo verdadero con lo falso, se incita a lo sarcástico y lo delusorio; pero que no dejan de mostrarnos lo latente de las culturas e idiosincrasias presentes. El imaginario social es el común de toda sociedad y todo momento: lo barroco; su estética es lo que hace divergente ese común antropológico, de modo que pueda haber sociedad: imaginario barroco.

Recalquemos con ello, que el barroco en su dimensión artística, a

diferencia de la claridad más excelsa y sobria difundidas por el iluminismo decimonónico, fue definido con el superlativo de bizarro, con el del exceso al ridículo, a lo absurdo, quizás grotesco y extravagante. Ha sido considerado como una transformación degenerada, y ciertamente es así, como la efervescencia de la vida social misma. Tal y como Nietzsche asevera al decir que el estilo barroco surge cada vez que muere un gran arte. El mismo *barrocologo* Eugene D'Ors, afirma que es una forma trans-histórica del arte, en donde si bien el clasicismo es un arte racional, masculino, apolíneo, lo barroco sería irracional, femenino, dionisiaco (y ello sin ser peyorativo), puesto que lo dionisiaco es el envaginamiento del mundo (MAFFESOLI). Para D'Ors, "ambas aspiraciones [clasicismo y barroquismo] se complementan, teniendo lugar un estilo de economía y razón, y otro musical y abundante. El clasicismo se siente atraído por las formas estables y pesadas, el otro por las redondeadas y ascendentes. De uno a otro no hay ni decadencia ni degeneración. Se trata de dos formas de sensibilidad eternas"¹⁵ (D'Ors, 2007, p. 6-7). La forma barroca son las identificaciones, el imaginario las identidades: uno es lo efímero y superfluo, el otro lo perenne y profundo: barroco/ imaginario que en la época de la posmodernidad ya no están en oposición o competencia sino en complementariedad, en coincidencia de opuestos (NICOLÁS DE CUSA).

Prosodia: de la oralidad y del hablar

Si tomamos ejemplos de la vida cotidiana, es decir de la vida común y corriente, las formas exageradas del hablar en la América latina (para solo situarnos en esta región) son emblemáticas de esta sensibilidad barroca a la que nos remitimos, pues bajo formas de exageraciones caras a la oralidad local con sus incisivos diminutivos lingüísticos y gramaticales que ahí perviven, sus escandalosas entonaciones, o bien los giros idiomáticos sin objetivos precisos en toda la región, dan cuenta de la transformación constante del lenguaje, no para minimizarlo, sino para complicarlo, complejizarlo: mestizarlo. En este sentido, las lenguas europeas impuestas en el continente se han visto enriquecidas con los castellanismos de la región, a través de la tradición oral-local como es claramente perceptible con el *créole* en las Antillas (lengua de los esclavos), el *portuñol en el sur de Brasil*, los *brasileirismos* portugueses, los *gauchismos*, los *mexicanismos* y el *spanglish* de toda cepa (cholos, pachucos, chicanos...) y así a por fía. ¿Qué serían las lenguas indoeuropeas sin la idiomática local de las Américas "conquistadas" (españoles-americanos)?¹⁶ Se trata de las revanchas del Sur en donde lo central se alimenta de lo periférico, lo oficial de lo oficioso, la forma de lo informal, lo establecido de lo movable, lo instituido de lo instituyente. La estructura se hace a través de las informalidades presentes en las acciones y los sentidos de pertenencia cotidianos.

Al respecto es frecuente por ejemplo, escuchar en las ciudades latinoamericanas formas de amabilidad exageradas o “falsas”, o expresiones amigables sobrellevadas, recibimientos excedidos – casi de sumisión; aparentemente sin sentido, pero con mucho contenido para aquellos que lo viven todos los días. En México, vemos con frecuencia al salir de los restaurantes populares decir entre los comensales que se desconocen entre ellos: “buen provecho” como forma de amabilidad al Otro, incluso como muestra de buena educación, aunque no se conozcan ni se vuelvan a ver¹⁷. En otros lugares se pretende simpatizar inmediatamente con alguien que apenas se conoce hablándole “cantadito” aunque solo sea para una comunicación breve y casual; existen frases en diminutivos o terminadas con sustantivos como “amor” (aunque ni un beso se hayan dado), “cariño” (aunque ni un abrazo se hayan estrechado), “amigo” (aunque nunca se hayan conocido), “joven” (aunque se trate de alguien de más de cuarenta años), que no indican más que ficciones estéticas diarias, con profundos contenidos históricos. En los mercados populares mexicanos, los comerciantes tratan a cualquier cliente como a sus amigos, incluso si se comprende que es para vender mejor y distraerlo haciéndolo sentir “más” cómodo. Es también común escuchar ahí, así como en las calles de las ciudades mexicanas que llamen a las personas con el mote de “*güerita-güerito*” (aunque se tenga la tez morena), y esto como forma de cumplido o adjetivo virtuoso. Para los comerciantes sin duda es una manera “más amable de vender” o engatusar a los compradores, para la gente en general es un modo aparente de tratar a alguien de rubio, de blanco, o sea de “bonito” y “de abolengo”; aunque en lo concreto nada de eso sea real. Son expresiones que quizás no tienen algún objetivo o fin precisos y específicos en términos de beneficios materiales a largo plazo, pero sí llenos de significantes en términos de consideraciones cercanas e históricas en el presente (proxemia). Nos hablan de las culturas en su actualidad y de su relación con su pasado: nos hablan de los imaginarios diarios: conexión entre pasados y futuros vividos en el presente.

Del mismo modo, el uso del condicional en las expresiones idiomáticas, en estas regiones del planeta, es abusivo sobre todo en circunstancias de posibles confrontaciones, enfrentamientos, afrontamientos... (eje: observaciones en el trabajo, señalamientos a las acciones realizadas, apreciaciones a los productos entregados por alguien más...) donde no queda claro el punto de vista o parecer del emisor, aunque en el fondo no se aprecie del todo la referencia en cuestión; los condicionales gramaticales y el lenguaje barroco (engañoso) son usados a placer cuando se trata de solicitar un favor, o con la expresión de fórmulas de cortesía, sean orales o escritas. Todo ello quizás solo para “mejor vivir juntos”, evitar el conflicto, la crítica, el hacer sentir mal al Otro. Tenemos un sin fin de expresiones que pueden ir a por fía, y que ciertamente se saben

que no son fórmulas discursivas con una real consideración hacia el otro, se sabe que son más bien expresiones “diplomáticas” (*polite*), se sabe que no se trata de intenciones verdaderas de amistad, pero es cierto que hacen más ameno y acogedor el casual encuentro; muestra esa preocupación sobre lo que diga el Otro (el que dirán) y de los sentires del Otro (“ya lo hiciste sentir mal”); son formas también de dar cuenta de la “educación recibida en casa”, es decir de la educación familiar. Porque dichas expresiones remiten y recuerdan no solo a la persona involucrada sino a la familia y su pasado en generales. En este sentido, vale recalcar en su forma paralela, que el barroco artístico particularmente en la dimensión literaria se manifestó en su momento decimonónico, por ejemplo, dejando desenvolver el artificio retórico, como un medio de expresión propagandístico en donde la suntuosidad del lenguaje pretendía reflejar la realidad de forma edulcorada, recurriendo a figuras retóricas como la metáfora, la paradoja, la hipérbola, la antítesis, el hipérbaton, la elipsis, etc., y cuya transposición de la realidad, se ve distorsionada y magnificada, donde se altera en sus proporciones y se ve sometida al criterio subjetivo de la ficción (MARTÍNEZ, 1989).

De la socialidad societal

En el cotidiano social al referimos a los conflictos sociales, políticos, incluso a aquellos históricos que se han presentado en el continente, se ha podido atestiguar de qué manera éstos se generan en razón de la forma de dirigir las palabras (las entonaciones), más que a raíz de los fondos y contenidos de los mensajes. “No es lo que se dice sino cómo se dice” dice la lengua popular. Al respecto se puede decir como símil, que en el barroco poético es conocido su encaminamiento por la expresión de lo imaginario; de ahí el gusto por los efectos lingüísticos y sintácticos junto con la fuerza de la imagen y el poder de la palabra. Aquí la forma viste el fondo. Las tonalidades de las voces son las profundidades de los idiomas, pues vemos ahí el signo de las culturas emocionales que están sensibles a los “tonitos”, a lo prosódico con lo que se habla; a los modos lingüísticos corporales (quinesia), a las emociones de los otros; a los acercamientos espaciales (proxemia).

En el cotidiano social latinoamericano abundan cual formas del espectáculo barroco los chismes, junto con los cuentos, las leyendas populares que fungen como formas de estructuración de la socialidad diaria. Son campos privilegiados para hacer de la “rumorología” espacios de *comunalización* (para bien o para mal), espacios de vecindad. Al respecto, Heidegger ya hablaba, cuando se refería a los rasgos de la existencia impropia, inauténtica y banal del ser humano, de las *palabrerías* que consisten en hablar de las cosas sin entenderlas y asumirlas, repitiendo simplemente lo que se dice y se oye¹⁸, incluso aunque se digan y repitan

de-formada-mente. En estas *formas mentales* de expresarse cotidianas, la narrativa barroca nos permite visualizar formas de reciclaje intencional que van más lejos que una aventura experimental propia de la modernidad estética. Se trata de radicalizar el artificio, de ser más *art-ificial* que concreto, al punto de comprometer la veracidad de lo real, para hacer de una realidad la verdad de lo que no es a primera vista.

Esto refleja los cimientos del cotidiano latino-americano, donde una vez más se trata de la cultura oral la que prevalece ante aquella de lo escrito. Al respecto, la población en América latina, independientemente de los indicadores que marca el PISA en cuanto a los niveles decrecientes de formación educativa en la región, la cultura de la oralidad ha estado siempre más presente que la cultura llamada letrada o escrita¹⁹. Se trata de una cultura similar a las características del barroco, donde al mismo tiempo que se complace por lo fantástico, se desenvuelve más en las historias de lo maravilloso, de lo sensual y lo evocador, en detrimento de aquello que se pueda constatar, comprobar, argumentar por lo escrito, por las *evidencias*. Hablamos de la prosodia y la quinesia las que predominan en el cotidiano, más que de los edictos escritos, de formas que se argumentan por lo *evidente*.

Paralelamente a estos "chismes", historias y relaciones verbales cotidianas en América; el arte barroco del siglo XVII se le ha caracterizado siempre como modo de expresar lo ilusorio y lo artificioso: de preponderar el ingenio y el diseño como parte "del arte mágico a través del cual se llega a engañar a la vista, y hasta asombrar" (MARTÍNEZ, 1989, p. 8). Se le considera un arte que se basa en la inversión de la realidad: en la "simulación", en convertir lo falso en verdadero, y en la "disimulación", pasar lo verdadero por lo falso, donde no se muestran las cosas como son, sino como se quisieran que fuesen, y ello sin duda bajo la influencia en su momento de la religión católica, en comparación con la Reforma protestante. En este sentido es ilustrativa al respecto la "intuición" popular del conocido dicho en México que vaticina: "quien no transa, no avanza"; o bien del lenguaje cantinflasco que no deja de evocarnos el sentido de esta percepción²⁰.

Del mismo modo podemos echar un vistazo a las vecindades o hacinamientos departamentales que se construyen y enarbolan en América Latina, ejemplarmente representadas en el popular programa de televisión "El Chavo del 8", o en la tira cómica "La familia Burrón", donde se recuentan las argucias, que a través del engaño y fantasías, llevan una clase popular de escasos recursos, que viven en una vecindad, en donde se trata de representar la idiosincrasia urbana mexicana de estos grupos. Una idiosincrasia trágica donde la trampa, la argucia se cuentan con humor como algo que está ahí y nada se puede hacer²¹.

Todo ello nos hace pensar en ese barroco artístico donde existía el sentimiento de que el mundo era un teatro (*theatrum mundi*) y la vida una

función teatral; donde “todo el mundo es un escenario, y todos los hombres y mujeres meros actores”²². Incluso se consideraba, de igual manera que habría que teatralizar a las demás artes, especialmente la arquitectura, valorando especialmente lo visual y efímero, y con ello preponderar los diversos géneros de artes escénicas y espectáculos: como la danza y la pantomima, así como el drama musical oratorio y melodramático, los espectáculos de marionetas, acrobáticos, circenses, etc., es decir todas esas expresiones que hacen de la simulación una obra de arte. Fue aquí y ahí donde tuvieron su mayor apogeo y desarrollo.

Del adornamiento y las cosas sin funciones

Este tema de la teatralidad va más allá de la sola artística representación escénica, y llega como modo de expresión social y política. Así el portar mascaradas es frecuente en todas sus manifestaciones; desde lucha libre, fiestas culturales, carnavales, zapatismos políticos, fiestas patronales, fiestas barriales y de los pueblos, exacerbaciones deportivas, hasta el maquillaje cotidiano de las mujeres, sin olvidar el maquillaje extraordinario en bodas, XV años, etc. En efecto es cotidiano en las capitales de la región contemplar a las mujeres maquillarse con una habilidad *espectacular*, no solamente en exceso sino también con la destreza de malabares habituales necesarios en los transportes públicos “subterráneos”²³. El maquillaje se usa aquí sobre todo para pretender un status que no se tiene, tanto como por seguridad corporal, para obtener como por arte de magia confianza en sí misma, para competir con otras mujeres (mostrar la marca del rímel o lápiz labial para hacer diferencias de todo orden con respecto a las demás), al disimular al mismo tiempo esa necesidad de tener el reconocimiento de los otros (entre más uno se siente popular, más maquillaje se usa; aunque no sea consciente). Es también formas de seducción que dan la sensación que se forma parte del jet set, de programas de espectáculo y variedades célebres: del espectáculo de la urbe. De este modo, el arte barroco en sí mismo buscaba desde sus principios la creación de una realidad alternativa a través de la ficción y la ilusión. Esta tendencia tuvo su máxima expresión en la fiesta y la celebración lúdica; edificios como iglesias o palacios, o bien un barrio o una ciudad entera, se convertían en teatros de la vida, en escenarios donde se mezclaba la realidad y la ilusión, donde los sentidos se sometían al engaño y el artificio.

Se trata de resistencias estéticas ocultas que envuelven las éticas de vida de todos los días. Es una revisión radical del sentido cultural de la estética moderna, colonial, forzadas, que después devinieron transfiguradas (trágico). América latina las utiliza en exceso no para ocultarse, sino por el contrario para hacerse notar y hacer notar sentidos implícitos invisibles a unos (formal/institucional) y visibles a muchos (informal/ instituyentes...).

Del mismo modo sucede para las ritualizaciones del bienestar cotidiano como el coloreo en exceso de los objetos en todas sus formas – desde pueblos y casas, hasta ornamentos y vestidos, pasando por colgijes, telares y artesanías... El sentir tocar la representación de los telares y tejidos que en ese vasto continente se tejen, nos habla de cómo las sociedades se organizan, se piensan y han sentido colectivamente. Ahí se distinguen identificaciones, y se fortalecen identidades... Todo ello son mezclas infinitas de formas y culturas que ahí viven. Este aspecto no se aleja del protagonismo especial que tuvo la Iglesia contra-reformista como movimiento político y estético en el siglo XVII, y durante la Colonia Novo-hispana, que buscaba a través de la pompa y el boato mostrar su superioridad frente a las emergentes iglesias protestantes en competencia. Es aquí donde la Iglesia católica buscaba extender, proliferar su creencia con el espectáculo religioso con los actos solemnes de las misas, las canonizaciones grandiosas, los jubileos e investiduras papales en extremo, las procesiones incansables. Todas ellas celebraciones igual de fastuosas como aquellas de las celebraciones de la monarquía y la aristocracia, con sus coronaciones, sus bodas y sus nacimientos reales: sus funerales, sus visitas de embajadores o cualquier acontecimiento que permitiese a aquel que celebrase desplegar su poder para admirar al pueblo, y dejarse admirar por él: es del espectáculo que presenciamos. Ciertamente que aquí los vestigios barrocos de estas ritualidades barrocas, se ven aún en las celebraciones de la monarquía moderna en otros países europeos; donde en pleno Siglo XXI, se combinan crisis económicas y fastuosidades de reyes, sin que los mismos habitantes cuestionen su deber ser. Aquí se pueden apreciar religiosidades alternativas en éxtasis (nuevas y antiguas), solemnidades festivas de las ceremonias cívicas, y religiosidades cotidianas (bodas, bautizos, graduaciones, etc.); ahí se perciben los humores y sentidos del humor mezclados con vacarnos trágicos persistentes.

Es común morar en las calles de los pueblos de la región vestidos brillantes, como si se fuese una vez en la vida una estrella, un monarca, una princesa... Ropajes que al estilo Barbie denotan los sueños de antaño en presentes vividos, aunque sean efímeros, ostentosos, ficticios. Atuendos de joyas *fake* hechos con granos de café, de plásticos imitación piedras, de joyas de fantasía tan populares en los mercados y calles de Latinoamérica. Del mismo modo, se observa constantemente esa persistencia de adquirir objetos sin finalidades ni proyecciones algunas en los mercados informales, sea en los transportes públicos, en las calles. Ahí la piratería de las seudomarcas "falsas" se portan con la dignidad de un verdadero rico! Conductas que nos remiten a aquella prestancia personal en los barrocos clásicos donde se buscaba destacar ante todo el aspecto exterior, de manera que se reflejara una actitud altiva, elegante, refinada y exagerada que terminó por llamársele en el siglo XIX con el nombre de *préciosité* (GARCÍA MADRAZO,

1997). Más allá de las ropas de pseudo-marcas, quién niega la efervescencia de moda de los implantes de seno, que van desde los pueblos y ciudades en Venezuela, o la ciudad de Culiacán en México, como regalos artífices para los joven@s que cumplen sus simbólicos quince años. ¿Cómo olvidar las superfluas “chanclas”, “huaraches”, sandalias usadas en su momento por la “gente pobre” o por empleadas domésticas denotando su condición (baratas y prácticas sobre todo para el calor), pero que por ostentidad invertida (precariedad burguesa), son ahora el gusto de moda convertidas en las famosas havaianas brasileñas usadas en verano en las playas de todo lugar tanto Europa como en los países del Sur.

Nada más cercano a esto que el ansia de infinito que anhelaba el hombre barroco de los siglos XVII, XIX y mitades del XX, cuyo gusto por los efectos ópticos y los juegos ilusorios, por las construcciones efímeras y el valor de lo transitorio se ha expresado ejemplarmente en el arte de lo sugestivo y seductor de la poesía barroca.

Del cultivo a la boca

Es más que evidente vivir las narrativas barrocas a las que nos referimos en el comer de todos los días. Ahí la gastronomía mezclada de todos los sabores presentes al extremo dan cuenta de esta insistencia de hacer de los ingredientes variados entidades anónimas de una colectividad culinaria (ningún gusto y sabor es protagonista, ni más importante que todos los demás...): un todo al mismo tiempo en un solo bocado. La cocina de la región es como el Barroco vaticinaba en sus manifiestos picturales, donde el estilo artístico busca con perspectiva y profundidad, someter la multiplicidad de sus elementos a una idea central, con una visión sin límites y una relativa oscuridad evitando los detalles y los perfiles agudos, protagonistas, y siendo al mismo tiempo un estilo que, en lugar de revelar su arte, lo esconda (MARTÍNEZ, 1989). Empero también significa ese ser-estar juntos con el entorno a través del comer de los insectos y de los animales sagrados que acompañan los rituales de unión... Es del reciclaje de la comida en sabores y olores ritualizados. Aquí todo se exagera en la búsqueda del acoplamiento de especias, apareamientos de ingredientes; buscando el contraste, la contradicción a través de ¡la mezcla, especiada y picante, a veces en demasía! Es conocido el refrán popular: “dime lo que comes y te diré quién eres”, tanto como es común observar en las pequeñas esquinas de cada calle, comida de variabilidades sorprendentes; carritos de jugos de fruta, glotonerías fritas, carnes de todo tipo..., donde no solo sería para calmar el hambre, sino para compartir ansiedades cotidianas (Cf. bulimia social); ahí se conlleva a comer de todo, a toda hora y para todos. Los téis en todas sus formas (maté gaucho, hoja de coca, hierba-mala...), los panes arcaicos transformados en mil y un maneras (tortillas, arepas,

tamales, etc); que decir de las golosinas y dulces picosos. La comida es múltiple mezclada, polarizada, no buscando la armonía sino el contraste. No es buscar resaltar cada ingrediente sino todo a la vez. Todo ello no son más que *formismos* (Simmel) culinarios para incitar al compartir colectivo.

La danza como cuerpo personal colectivo

Las danzas de la región como ejemplo emblemático a este respecto es lo evidente. Es muy común bailar ritmos populares que simbolizan a través de los aglutinantes tempos rítmicos resistencias históricas (tango, milongas, capoeira, tríos, vallenato, *reggaetton*, fandango, salsa, sones, cumbia, norteñas, banda, zamba, fado, serteñajo, etc., ahora hibridándose entre sí). Bailes barroco por excelencia que no solo tienen en común la exageración, lo ostentoso y bullicioso, sino que provienen en sus inicios de poblaciones de escasos recursos, marginadas, véase despreciadas por los clasicismos progresistas; bailes de ese pueblo “triste y sufrido que da buena cara a las adversidades con alegría y buen humor”; y que ahora son muchas de ellas declaradas Patrimonios intangibles de la humanidad; sin descartar los géneros musicales como los narcocorridos, mariachis, rancheras, trovas, etc. Ahí se expresan las tristezas, las angustias con los ritmos alegres y vivaces que invitan a bailar, al estar-ser en conjunto. Todo ello para constatar que la vida ahí es así, que nada se puede hacer, nada es posible controlar, más que hacer lo mejor posible para vivir con ello (tragedia). La música es aquí pegajosa, es la viscosidad que hace sentir la comunidad. Cada color, gesto que ahí se representa es de las tribus que acompañan los procesos de economía de las represiones corporales de antaño. Se trata de la danza integral en donde todo el cuerpo se implica hasta llegar a la síntesis de la gestualidad corporal colectiva. En los bailes populares, muchos de ellos llamados folklóricos, luego declarados bailes nacionales, se vislumbran procesos de economía de las represiones de antaño (dominaciones, imposiciones, discriminaciones...).

La seducción que ejerce en el mundo las danzas que existen en América latina simboliza substratos de sentidos corporales antropológicamente comunes: el tacto, la mirada, el olor, la escucha, la oralidad... Todas esas sensaciones animales arcaicas son puestas en exageración, pretendiendo el amor y la pasión eternos en momentos efímeros y de sufrimiento. No solamente es un acercamiento colectivo y tribal, sino un llamado totalitario a los toqueteos y tactos colectivos, donde no se trata de bailar separados para expresar su individualidad dancística sino un todo común: el bailar en conjunto. Se trata de bailar analogías, son bailes diacrónicos. En éstos poco importa el futuro, es el presente lo que cuenta. Así, con algunos gestos de un solo dedo se toca una parte del cuerpo, y ahí se mueve el todo corporal: tanto personal como social; ello es

la socialidad, la complicidad de la memoria colectiva en un instante eterno.

Aquí se crean códigos, puestas en acuerdo, complementariedades, sinergias histórico-culturales en el aquí y ahora perceptibles con la cadencia grupal. Es el espíritu del barroco que ahí se encuentra de manera implícita, informal, rebelde, al manifestar la pertenencia al grupo bajo la creatividad misma; donde se crean colectividades “apasionadas” de tribus culturales.

Religare: lazo y confianza en el creer

La cultura barroca era, en definición de José Antonio Maravall, dirigida y enfocada en la comunicación masiva – de carácter popular – y “conservadora”, para mantener el orden establecido. Cualquier medio de expresión artístico debía ser principalmente didáctico y seductor, debía llegar fácilmente al público y debía entusiasmarle, hacerle comulgar con el mensaje que transmitía, un mensaje puesto al servicio de las instancias del poder – político o religioso –, que era el que sufragaba los costes de producción de las obras artísticas, ya que Iglesia y aristocracia – y de manera incipientemente la burguesía – eran los principales comitentes de artistas y escritores. Si la Iglesia quería transmitir su mensaje contrareformista (TRINIDAD, 1989), las monarquías absolutas vieron en el arte barroco formas de magnificar su imagen y mostrar su poder, a través de obras monumentales y pomposas que transmitían una imagen de grandeza y ayudaban a consolidar el poder centralista del monarca, reafirmando su autoridad, pero ello junto con las religiosidades alternativas en éxtasis (efímeras y permanentes). La religiosidad mal llamada sincrética, véase popular de la región, es aquí un ejemplo de esta transfiguración del barroco institucional en narrativas barrocas del cotidiano, siendo las creencias el campo privilegiado para ellas. Aquí los ejemplos no son avaros al respecto; sea que se trate de las festividades de los diablos en el continente, las posadas (fiestas celebradas días antes de las celebraciones católicas de navidad (donde se rompen las piñatas), carnavales, fiestas de días de muertos, fiestas patronales (celebraciones católicas de los pueblos) todas esas religiosidades son ante todo manifestaciones de resistencia cultural que disimulan sumisiones rituales, pero es ahí en el espectáculo mismo de la religiosidad que se pasan informalmente en el subterfugio mensajes políticos, de valores sociales y de antiguas creencias autóctonas. Por ello los bestiarios artísticos han sido tan socorridos en la poesía barroca, así como el uso de máscaras múltiples de dioses en incognito, rompiendo con la soteriología monoteísta impuesta; pues al suponer héroes animales disfrazados de humanos se mezclan los mitos y se habla de odiseas del presente.

He ahí la narrativa que expresa la fragmentación eterna del instante presente. Si el barroco como forma de expresión y de comunicación tomó

tanta importancia en el continente, fue sobre todo en los lugares de expresión permisibles y permitidos por las instancias “oficiales” durante la Colonia (Cf. Iglesias, arquitectura, urbanismo, educación, géneros literarios, religiosidades, músicas sacras). Algunos llaman a este fenómeno la “Conquista espiritual” de América, no obstante, ha sido justamente esta sensibilidad barroca, esta reacción creativa instituyente a lo impuesto por la Institución, que nos permite interrogar la existencia totalizante de dicha conquista, y más bien nos incita a prospectarnos sobre los influjos cotidianos de los residuos (Pareto) que existen en la entereza social (socialidad)²⁴. Nos permite visibilizar esa capacidad cotidiana de reciclar los imaginarios en su conjunto, en donde al tiempo que los genocidios, marginaciones, etnocidios con los que se han interpretado el “encuentro de dos mundos”, ha existido paralelamente universos de creatividad, y rodamientos potentes a lo impuesto. Aquí reside la radicalidad (cf. RAÍZ) de las formas culturales del continente, que no se insertan básicamente en el lenguaje propiamente escrito, sino en el relato poético y oral de los signos que se dan cotidianamente, donde cada uno es potencia emisora. Sensibilidad y espectáculos barrocos donde cada uno es poeta de su vida, frente al postulado moderno de que cada uno sería el arquitecto de su existencia.

El Barroco, en este sentido, ha sido preponderantemente una cultura de la imagen, donde todas las artes buscan confluír para crear la llamada “obra total”, cuya estética puesta en escena pone de manifiesto, por un lado, el esplendor del poder dominante (Iglesia y/ o Estado), con ciertos toques naturalistas pero en donde en su un conjunto busca expresar dinamismo y vitalidad de lo que sucede en lo cotidiano; por el otro lado, se manifiesta una visión grandilocuente y exaltada de los conceptos nacionales y religiosos en tanto expresión de poder, que se traduce en el gusto por lo monumental, lo fastuoso y recargado, en el carácter magnificente otorgado a la realeza y a la Iglesia, sin duda alguna con un fuerte sello propagandístico, pero diluyéndose en temáticas, técnicas y propuestas banales, superfluas de la vida diaria.

Nunca hemos sido modernamente conquistados: a modo de conclusión

A decir de Bruno Latour en occidente “nunca hemos sido modernos” como tanto se ha presumido, refiriéndose sobre todo a la confusión que se ha hecho ideológicamente tanto por parte de políticos como intelectuales, al postular que por el simple hecho de haber establecido sistemas y estructuras modernas en las sociedades post e industriales (burocráticas y planificadas) las personas, la gente actúen con semejante racionalidad (LATOURE, 2005). En otras palabras nunca ha habido una racionalidad sistemática, planificada y lógica como se ha querido establecer teóricamente. La reflexión anterior

no es más que una alusión al sentido premonitorio del barroco como expresión artística y sensibilidad cotidiana, pues ha sido justamente a raíz de este movimiento que se gestaron nuevas teorías heliocéntricas y por tanto cuestionamiento al sentimiento antropocéntrico propio del hombre renacentista y del hombre moderno. El hombre del Barroco perdió la fe en el orden y la razón, en la armonía y la proporción, y por lo contrario se abalanzó a la naturaleza no reglamentada ni ordenada, sino a aquella libre y voluble, misteriosa e inabarcable, pasó a ser una fuente directa de inspiración más conveniente para la mentalidad barroca. Perdiendo la fe en la verdad, todo pasa a ser aparente e ilusorio (IRLEMAR, 2000). El mismo Descartes se vio, justamente influido por esta sensibilidad barroca, donde para él no hay nada revelado, por lo que todo debe investigarse y experimentarse. Así Descartes convirtió la duda en el punto de partida de su sistema filosófico: “considerando que todos los pensamientos que nos vienen estando despiertos pueden también ocurrírsenos durante el sueño, sin que ninguno entonces sea verdadero, resolví fingir que todas las cosas que hasta entonces habían entrado en mi espíritu, no eran más verdaderas que las ilusiones de mis sueños” (DESCARTES, 1637, parte IV). Curiosa paradoja que aquel mayor emblema de la filosofía moderna se haya nutrido del ilusionismo de los principios barrocos.

Como análisis de los imaginarios presentes, todo ello solo testimonia la saturación de la modernidad de hoy, cuyo proyecto de la ilustración moderna en el continente, nunca fue hegemónica como tanto se ha querido vaticinar. Paralelamente y de manera informal se han vivido, a lo largo del encuentro de los dos mundos, o del encuentro de los mundos moderno y tradicional, formas de convivencia que nos hablan de otras lógicas: informales, resistentes, vanguardistas, que son justamente perceptibles en aquellas formas de expresividad cotidianas, banales y siempre actuales. Para el enfoque disciplinario del imaginario se trata de formas inter-relacionales entre grupos y personas que permiten la comprensión de la realidad que se viven todos los días, sin dejar de tomar en cuenta los elementos del pasado, y de los entornos (medios ambientes) en los que se ha vivido y se *con-vive*. Todo ello *con-forma* un Real cultural.

Para comprender estos *formismos* barrocos como *concordantias oppositoriums* (Nicolás de Cusa), hay que hacer el llamado a la “conquista” del continente durante cinco siglos pero más bien como metáfora del encuentro y de la interacción, y concebirla como un escenario teatral donde se ha jugado la potencia de la expresión corporal frente al poder de la imposición física. La llegada del barroco europeo al continente en el siglo XVII representó un crecimiento de los caminos estéticos culturales, incluso si América ya era en sí un crisol de culturas, mitos, idiomas, tradiciones todas conjuntadas: en suma eran ya narrativas barrocas por sí mismas.

Éstas son formas de expresión privilegiadas en la apropiación de

los dos lados de las relaciones coloniales (véase dominación-dominado -si es que lo hay). Es bajo estas narrativas que fue posible la dichosa "conquista espiritual" (GRUZINSKI, 2000), material, mestiza de las Américas; ciertamente con sus genocidios y etnocidios, pero a la vez con sus potencias y virtudes (tragedia). En esta conquista espiritual se habla de la manera en la cual los llegados del "viejo mundo" sometieron a los autóctonos con imposiciones simbólicas y la reacción en contrapartida que tuvieron. Se privilegia menos, en realidad, el desvelamiento de la fusión de formas barrocas prehispánicas con aquellas de la Europa colonialista y aquellas del estoicismo de los tiempos contemporáneos (posmodernidad). Más aún, aquí confluyen desde entonces todas las culturas arcaicas del planeta (negra, árabe, europea, prehispánica, oriental). El barroco es del mestizaje y punto. Es el arte de la contra-conquista, no solamente sobre los territorios sometidos, sino sobre los imaginarios modernos occidentales. En este sentido ya en el siglo XVII los autóctonos había aprendido bien el estilo barroco europeo bajo todas las formas de expresión estética posibles (véase la catedral de Santo Domingo en Puebla México, o Salvador de bahía, los zócalos de todas las colonias españolas, como ejemplos emblemáticos al respecto), pero solo para expresar la sensibilidad barroca ya existente en formas espectaculares de vivir. El barroco europeo llegó a América para reciclarlo, reutilizarlo y poner simbólicamente valores y sensibilidades cotidianas locales, hacerlas visibles a los conquistados e invisibles a los conquistadores (religión popular, danzas de todo tipo, formas lingüísticas, telares, canciones, medicinas, etc.).

Es sobre estas bases que se han constituido las identidades en América latina donde a través de las sensibilidades barrocas cotidianas (culturas), es decir la creatividad informal cotidiana en respuesta e interrelación a la imposición que han forjado idiosincrasias históricas cotidianas, se han cocinado y mestizado idiosincrasias presentes. La potencia frente al poder, lo instituyente frente a lo instituido, la pasión frente a la razón material. Ahí se crean a diario sus propias reglas; productos de la "imposición de formas" del Conquistador. Pensándolo de manera invertida, la Real superficie identitaria ha sido la pretendida identidad que Napoleón III quiso establecer al designar una región latina y católica en oposición a una anglosajona y protestante. Ciertamente el barroco tuvo sus emprendimientos a partir de estas instancia geopolíticas de la época, en donde se buscaba formar una "identidad regional" en el marco del proselitismo religioso y cultural, y a través de las formas exageradas, saturadas y rebeldes de la forma clásica establecida, pero en el cotidiano ha sido la creatividad informal (fuera de las formas) colectiva en respuesta a una imposición física de la forma, la que ha caracterizado la llamada América latina. Más que tratarse de una Identidad regional, nacional, fija, estable, razonada, consciente, se trata de identificaciones *instintuales*, instantáneas, inestables, en tanto que

pulsaciones que reivindican las emociones trágicas compartidas a lo largo de los siglos.

El barroco americano es la expresión cotidiana de las revanchas del Sur. No se trata de una oposición barroco/ modernidad al referirse al estilo del siglo XVII que estuvo ligado a la Contrarreforma, a las monarquías, las clases aristocráticas de Europa, es decir, a un movimiento reaccionario y anti moderno; sino más bien de un barroco que bajo el anonimato de los orígenes reacciona a esa forma clásica de las jerarquías, puesto que el imaginario latino-americano siempre ha tenido que lidiar con las dificultades de "la historia lineal de los vencedores". En su esquema la sensibilidad barroca rechaza las ideas substancialistas y las esencias se disuelven y los fines deterministas transmigran pues están lejos de las cosas de lo concreto, ya que en el cotidiano son las formas las que cuentan. Es en este sentido que en las Américas se tiende más a la reinención de sí mismo, a través de las *in*-formas para crear contenidos mismos, para generar diálogos contemporáneos, aunque sea en el conflicto mismo. En las Américas más que haberse tratado de la sumisión, ha sido del devenir permanente (IRLEMAR, 2000).

Esto es lo que desde el enfoque del imaginario denominamos la posmodernidad latinoamericana, que no es más que un cotidiano que se ancla en la reificación del pasado y los avatares del intercambio de significados de dos mundos (para lo mejor y lo peor). El barroco es el nosotros de ayer, es decir lo ibérico y lo americano conjuntados en coincidencias de opuestos, que han conformado el devenir del imaginario continental. Quizás en este sentido el barroco como metáfora sería un paradigma flexible que evidencia el presente posmoderno americano. Donde durante el encuentro de muchas culturas, la narrativa barroca expresa malabares cotidianos de los Grandes Relatos de la modernidad europea (J. F. Lyotard); aquellos del progreso, del Humanismo, de la Ciencia y del Arte, los del Sujeto que pasan de ser proyectos eurocéntricos del Iluminismo, a destellos prospectivos loco-centrados de todos los días.

Es en el barroco que se entiende la modernidad y su saturación (Pitrim Sorokin); no como crisis sino como enriquecimiento y motor de movimiento. Se trata de lo *kisch*, de lo *fake*, de la demasía, pero siempre en agregados. Aquí todo entra. El barroco cotidiano es sin duda el manto freático de los reciclajes culturales modernos, de ayer y de hoy, son los artes de la contra-conquista, no solamente en los territorios sometidos, sino de los imaginarios modernos occidentales. Es por ello que el impulso cultural de las Américas se da en la re-inención de la tradición, de lo *arché* (primero y fundamental) con el lenguaje de la contemporaneidad: el de la posmodernidad. Es la re-dinamización de un nosotros en la temporalidad actual en concomitancia con la meta-historia. Es el devenir en permanencia; la muerte que continua hablando; el pasado fragmentado con sus ruinas

que continua en el presente en tanto que imaginario concreto.

Las narrativas barrocas han sido la herramienta posmoderna frente al colonialismo; una revisión radical de sentido del cultural moderno. Si bien esta modernidad ha intentado reciclar ideológicamente el barroco europeo como actor de identidad cultural, en la práctica ésta se fragmenta, en elogios de la renovación constante, en la ruptura y la experienciación ordinarias. El barroco americano funge como constitución de identificaciones locales, frente a los unitarismos de las identidades republicanas modernas establecidas, y con ello cual efecto de bumerán, reproduciéndose la renovación de la misma modernidad; donde la recuperación de los orígenes barrocos existentes antes de la conquista, se intensifican en el presente. Son barroquismos concomitantes a diario. Aquí comenzó, antes incluso de llamarla en el Otro-atlántico la posmodernidad, que no es más que recuperar/ reciclar / mestizar lo arcaico (tradicción) en el seno de la renovación (modernidad). De ahí que América barroca sea el laboratorio emblemático de la posmodernidad.

Notas

* Daniel Gutiérrez Martínez obtuvo los grados de licenciatura en Sociología económica y licenciado en Etnología por la Universidad París I Panthéon-Sorbona, y Paris René Descartes respectivamente en Francia en 1998. Obtuvo los títulos de Maestría en Antropología de lo político y en Sociología del desarrollo; ambos en el Instituto de Estudios del Desarrollo Económico y Social (IEDES) de la Universidad de París I Panteón-Sorbona en 1999. Es DOCTOR en Ciencias Sociales con especialidad en sociología por El Colegio de México a.c. en diciembre de 2007. Además cuenta con una especialidad en estudios doctorales en sociología de las religiones en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHESS), Francia en 2009, y una especialidad en estudios generales de Psicología antropológica por la Universidad de París V René Descartes en 1996, París, Francia. Es profesor-investigador de tiempo completo en El Colegio Mexiquense a.c. desde enero 2006. Ha colaborado en diferentes Instituciones como profesor asociado, así como coordinador en grupos colegiados tales como comités editoriales, coordinaciones académicas (maestría y doctorado). Es profesor asociado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y en El Colegio de Guerrero donde ha contribuido a la formación de programas de posgrado y docencia. Es nivel II en el Sistema Nacional de Investigadores. Desde el 2001 ha impartido más de 40 cursos de docencia en todos los niveles (Licenciatura, Maestría, Doctorado, Diplomados, talleres, especializaciones en sus temas de investigación) en México en instituciones como la UPN, UBAP, El Colegio Mexiquense, UAEMex; El Colegio de Guerrero, la Universidad Intercultural de Guerrero, UNAM, PROIMMSE-UNAM Chiapas, y en el extranjero en instituciones públicas de educación superior en Argentina, Uruguay, Brasil, Ecuador, Perú, Colombia, Venezuela, El Salvador y Guatemala. Daniel Gutiérrez-Martínez El Colegio Mexiquense a.c. E-mail: zocoyotl@yahoo.com

¹ Se dice que fue el movimiento estridentista mexicano el que “propuso” la corriente surrealista, de la cual se inspiró Bretón, no obstante hasta ahora no ha sido, tanto como la leyenda urbana, posible comprobar estos decires, que más bien fungen como anécdotas ilustrativas de los imaginarios conformados de los europeos hacia los latinoamericanos, y

viceversa. Cf. Schneider (2013); Bradu (2011).

² La tragedia es aquella dimensión de lo inevitable que se acepta y se vive con ella: del griego tragedia (tragos=chivo; oda=canción): "canción del chivo". Fiestas que los griegos realizaban dedicadas a Dionisos. En el teatro es una forma exaltada cuyos personajes se ven enfrentados de manera misteriosa, invencible e **inevitable** contra el destino que los dioses marcaron, donde el protagonista por lo general termina muerto, sacrificado o sublimado (*Antígona*). Para Aristóteles es una forma de catarsis del espectador. Por su parte la dimensión dramática es buscar controlar lo inevitable, del griego *drao*: yo hago (Wikipedia). La diferencia entre tragedia y drama es que en la segunda, el mal causado es producto de la forma de vida o acción de los protagonistas, y no a causa de la voluntad de los dioses. Lo trágico es colectivo y fatalista, el drama es individualizado y dirigido. Así una muerte es trágica, inevitable, quererla evitar es dramática. Evidentemente que ha sido Nietzsche el que mejor ha reflexionado en esta noción de lo trágico en las sociedades modernas. Cf. Nietzsche (2007). Sin duda aquí se vive un existencialismo (dramático) que está lejos de ser el individualismo humanista preconizado por Sartre (1957). *Arché* proveniente del griego que significa: primero y fundamental. La palabra conexión, viene del latín *conexio* y significa "acción y efecto de atar junto": con= (junto completamente), *nectare* (anudar, enlazar), más el sufijo - *ción* (acción, efecto).

³ Aquí es claro que lo Real no corresponde a la(s) realidad(es), pues éstas son las construcciones que se hacen las sociedades, de lo que se ve y siente de manera personal o colectiva en el día a día. Cf. Berger (1986). En este sentido, una silla es Real y concreta, pero su significado puede ser múltiple y variable. Puede tener muchas realidades. El conjunto de realidades forman un posible Real. Las narrativas son diferentes formas de expresar realidad (es), y el barroco podría ser su dimensión exagerada de éstas-es decir, su dimensión trágica, la que se expresa todos los días en esas realidades de lo Real. Parecería que en América Latina esos *formismos* como los llamase Simmel, son más recurrentes, y cimientos de la socialidad cotidiana. Cf. Simmel (2002).

⁴ Desde la antigüedad en Atenas hasta la actualidad, los discursos de la originalidad, de la autenticidad y la pureza han sido insistentes y predominantes como forma única de existir y como momento fundante de la Modernidad occidental (siglo IV y VI a.c.). Se trata de esa figura en la que cada ser humano puede ser único y omnipotente. Ello ha permeado al mismo modo ese imaginario de la perfección humana como objetivo posible de alcanzar. Para una reflexión sobre la noción-metáfora de lo "fake" véase el número de "Fake" en *Cahiers Européennes de l'Imaginaire* (2013). Par una reflexión sobre las mascararas y el actor social véase Goffman (1993).

⁵ La Socialidad da cuenta de la integración a través de y por medio del conocimiento de aquello que está cercano a cada quien por medio de la interacción. Algo así como inventar a diario, en su sentido latín de "*in-venire*", que no es más que hacer resaltar todos esos fragmentos, todas esas situaciones minúsculas, todas esas banalidades que, a través de la sedimentación constituyen lo esencial de la existencia. Hay un envite epistemológico importante en esta observación pues nos introduce al seno mismo de las formas de socialidad que están a punto de nacer, en el corazón mismo de la relación al y con Otro; hecho que sacude muchas de nuestras maneras de pensar decimonónicas. Es aquello que Maffesoli llama la "lógica de lo doméstico". Se trata de la acentuación de la experiencia vital que induce a lo que se denomina "socialidad emocional", en la medida en la que la sociología de la vida cotidiana es menos un objeto de estudio con una lectura transversal de los diversos momentos que estructuran una sociedad, y es más bien una reflexión

de las relaciones humanas a través de lo cual se puede resaltar de manera cotidiana las categorías sociales actuales con las que vivimos. Esto no es más que, lo que al nivel de la fenomenología, A. Schütz supo con pertinencia, ligar la experiencia con la alteridad, en particular el análisis de lo que él denomina la "orientación-hacia-el Tu" (*Du-Einstellung*). Se trata de la experiencia del Otro, experiencia de su vivencia a través de la mía lo que funda la comprensión de los diferentes mundos constitutivos de un periodo dado: el mundo de los contemporáneos (*Mitwelt*), el mundo de los predecesores (*Vorwelt*), el mundo de los asociados (*Umwelt*). En este sentido la moda, el hedonismo, el culto al cuerpo, la predominancia de la imagen se vuelven formas de agregación social. La temática de la *socialidad* recuerda que el mundo social está dado de por sí: "taken for granted" (A. Schütz), y que puede comprenderse como si fuese el fruto de una interacción permanente, de una reversibilidad constante entre los diversos elementos del medio ambiente social, en el interior de esta matriz que es el medio ambiente natural. Cf. Schütz (1978).

⁶ Recordemos la reflexiones acerca de la orgía de Maffesoli que no quieren recordar más que el valor que tienen las ideas moralistas en la sociedad y su efecto de reacción retroacción en las sociedades humanas durante la modernidad que nos remite a la posmodernidad y sociedades actuales. Cf. Maffesoli (1996). Para algunas reflexiones sobre el tema de la sociedad de espectáculo véase: Lipovetski (1990); Anagrama (1993; 2007).

⁷ En efecto si nos remitimos a la connotada salud intercultural (curanderos, acupuntura, herbolaria, chamanismos, etc.) a los reavivamientos de la diversidad (sexuales, de género, del culto al cuerpo..), a los aprecio por lo tradicional (artesanías, turismo étnico, temazcales, terruños, etc.), por no mencionar más que algunos fenómenos cotidianos actuales; no observamos más que una reivindicación, reavivamiento de lo arcaico, de lo primero y fundamental en el ser humano como es su parte gregaria y "animal", en donde se retoman actos rituales de antaño beneficiando o potenciados con los elementos de la tecnología moderna que permiten estilizar, aseptizar los procesos sin dejar el rupestre estético de un lado. Las tribus e internet es una clara metáfora de la definición misma de posmodernidad.

⁸ Recordemos que lo artificial, más que ser una noción peyorativa es la punta del iceberg de la premonición del tiempo y espacio que se viven.

⁹ Recordemos con ello el posmodernismo arquitectural, la cual nos indica que la saturación de la modernidad estética puede situarse en los años cincuenta. En efecto, en esta época emerge el "posmodernismo" arquitectural. Para retomar el título del libro manifiesto de su promotor, R. Venturi, se trata de revalorizar la ambigüedad, la complejidad en arquitectura, ahí donde reinaba como amo y señor el funcionalismo moderno. La escuela de Bauhaus en Alemania, de 1919 a 1932, había arrojado los fundamentos de una técnica moderna donde el ángulo derecho y la estética funcional iban a triunfar. El modernismo del Bauhaus se encuentra, en forma artística, con Le Corbusier, pero también, de una manera mucho más obscena, en las construcciones de una afligida monotonía característica de los suburbios de todas las ciudades europeas. Minimalismo estético que traduce con claridad, desde un punto de vista arquitectural, el utilitarismo, la "maquinización" características de la sociedad moderna. Sus construcciones: casas, barrios, plazas, se destinan en un primer momento a la comunidad italoamericana en Estados Unidos. Es así, primeramente, que las diversas "citaciones" de estas construcciones van a ser tomadas prestadas de estilos muy diversos. Una puerta romana, una ventana gótica, un arco de redondez barroca, y todo lo que advenga. He dicho bien *mosaico, patchwork*. Cada elemento tiene una especificidad que ya no se puede tipificar, lo que no le impide fundirse en una organicidad más vasta,

donde encuentra, después de ajustes, el lugar que le corresponde. Retengamos bien esta metáfora, la *armonía conflictual* característica de la arquitectura posmodernista va a encontrarse, subsecuentemente, en la socialidad posmoderna (MAFFESOLI, 2015, p. 10-20). Cf. R. Venturi (1976; 1999).

¹⁰ Definir la posmodernidad como “una cultura de la prospección” significa vivir el presente cotidiano, pensando en el futuro remitiéndose al pasado de la humanidad. Por ejemplo: los tatuajes de hoy en día tan socorridos, no son más que vivir el presente de cada quien conformando un sentimiento de pertenencia futura remitiéndose a prácticas, costumbres y tradiciones arcaicas, es decir primeras y fundamentales. El pasado originario ritualizado día con día. Productos del terruño, escarificaciones, transformaciones, el nomadismo, los spa, los temazcales, los vestidos étnicos, todo aquello que Maffesoli define como “tribus e internet” (posmodernidad). Cf. Maffesoli (2015). Vale aclarar que la tesis no es que la creatividad artística barroca, generó y/ o provocó la sensibilidad cotidiana barroca. Más bien lo que se quiere establecer que el encuentro de los dos mundos entre América y Europa es sinónimo de posmodernidad, la cual es visible (artificialmente) a través de expresiones artísticas barrocas, que no traducen más que una sensibilidad barroca cotidiana ahí generada, existentes, presentes siempre.

¹¹ El concepto de hegemonía gramsciano aparece formulado por vez primera en dos escritos de 1926: *Carta al Comité Central del Partido comunista soviético* y *Notas sobre la cuestión meridional*, en ellos impera el sentido típicamente leninista de hegemonía, conforme al significado oficial de los textos soviéticos como referencia a la alianza entre obreros y campesinos, es decir, en el sentido de dirección política. Más tarde en sus *Cuadernos de la cárcel*, lo utiliza, aunque con distintas acepciones, no como simple alianza política de clases, sino como alianzas políticas e ideológicas de clases y grupos sociales en el sentido de dirección cultural, que es “donde se logra la conciencia de que los propios intereses corporativos, en su desarrollo actual y futuro, superan los límites de la corporación, de un grupo puramente económico y pueden y deben convertirse en los intereses de otros grupos subordinados. Esta es la fase más estrictamente política, que señala el neto pasaje de la estructura a la esfera de las superestructuras complejas, [...] determinando además los fines económicos y políticos, la unidad intelectual y moral, planteando todas las cuestiones en torno a las cuales hierva la lucha, no sobre un plano corporativo sino sobre un plano “universal” y creando así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados”. Aquí la hegemonía está concebida como la construcción que permite el paso a una esfera de dirección intelectual y moral, hasta el punto de que la clase pase del particularismo al universalismo y dirija así a otros grupos sociales. Cf Gramsci (1948; 1975).

¹² El pensamiento explicativista busca regularidades y constantes relacionales entre variables de dos fenómenos o más; mientras que el pensamiento comprensivo busca significantes relacionales ente diferentes fenómenos.

¹³ Recordemos por ejemplo en tanto pueblos en Latinoamérica que los bailes es una forma de mofarse de los colonizadores.. la danza de los diablos. Paz Octavio (1998), Halbwachs (1997; 1952).

¹⁴ Como veremos más adelante con ejemplos más cercanos y cotidianos, no deja de ser interesante el ver cómo manifestaciones dancísticas y musicales, que caracterizan a América latina en el mundo, surgieron de lo particular y de lo local, incluso habiendo sido desprestigiadas o deslegitimadas por un saber o cultura modernas del progreso. Nos referimos a bailes como el son, la salsa, la milonga, el tango, el ballenato, el *serteñajo*,

y tantas otras expresiones de la misma índole que antes eran catalogadas como antiguas, degradadas, de la clase pobre, anti-modernas y tradicionales obstaculizando el progreso destinadas a desaparecer, y que hoy forman parte del abanico seductor del imaginario latinoamericano que hace distintivo al continente. Para el tema del origen del universalismo, véase Badiou Alain (1997).

¹⁵ Cf. Cabanne (2007); Chilvers (2007). También véase el sintético apunte de Wikipedia sobre el barroco. https://es.wikipedia.org/wiki/Barroco#cite_note-29. Última visita 8 de junio 2015. En este trabajo para cuestiones enciclopédicas acudimos a este sitio de la Internet, como modo de reconocimiento de una enciclopedia realizadas por el saber de abajo, que es especializado pero no legitimado por la Ciencia oficial (para bien o para mal). Recurrir a fuentes oficiales u oficiosas no cambiaría en nada nuestro análisis.

¹⁶ Recordemos que el *créole* fue una lengua que se generó con los esclavos de las Antillas americanas quienes provenían de diferentes sociedades africanas con distintos idiomas, y que usaron el francés como lengua franca para "africanizarlo" y así constituir un lenguaje en código no entendible por los esclavistas franceses. Por otro lado en 2012 la Real Academia buscó imponer normas ortográficas a América Latina al proponer eliminar los dobles signos gráficos (dígrafos) en donde la doble "l" y la "ch" ya no estarían en el alfabeto, y ello sin excluir de igual modo la "ñ" que sería un dígrafo también, pero éste "históricamente" utilizado por la tierra ibérica. Estas modificaciones alcanzarían a una población de 440 millones de personas, de los cuales 400 están en América Latina. Lejos de reconocer los enriquecimientos americanistas al castellano, se buscarían difuminarlos. Cf. <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/64205.html>. Última visita 8 de junio 2015.

¹⁷ Evidentemente en restaurantes de lujo, o aquellos pretendiendo ser modernos, cosmopolitas, parecidos a los europeos, el decir buen provecho se tomaría como alguien denunciando su origen humilde y popular, y no estar a la altura de la clase del restaurant.

¹⁸ Heidegger (Cf: <http://www.philosophia.cl>. Última visita: 8 jun. 2015).

¹⁹ *Programme for International Student Assessment (PISA)* El Programa para la Evaluación Internacional de Alumnos de la OCDE (PISA, por sus siglas en inglés), tiene por objeto evaluar hasta qué punto los alumnos cercanos al final de la educación obligatoria han adquirido algunos de los conocimientos y habilidades necesarios para la participación plena en la sociedad del saber. PISA saca a relucir aquellos países que han alcanzado un buen rendimiento y, al mismo tiempo, un reparto equitativo de oportunidades de aprendizaje, ayudando así a establecer metas ambiciosas para otros países. F. <http://www.oecd.org/pisa/pisaenespaol.htm>

²⁰ Cantinflasco es hablar como aquella persona que actúa con inteligencia y sabiduría pero no científica sino empírica; además no se entienden sus expresiones por no ser pronunciadas correctamente; pero el trasfondo de lo que se quiere decir es correcto; sencillo; y veraz: en el fondo produce satisfacción por la seguridad con la que se expresan sus cantinfladas. Personaje del cine mexicano que nace con el actor y cómico Mario Moreno "cantinflas". El modo 'cantinflasco' es decir y querer explicar las cosas con enredos de sintaxis pero con un hábil y simpático juego de palabras basado en el sí pero en el No. Lo que le hizo ganar la simpatía, el respeto y la admiración de generaciones pasadas y presentes de latinoamericanos. Es la mejor herencia dejada a muchos integrantes de la clase política mexicana y de otros países de habla hispana. Cf. Cárdenas (Cf. <https://paulinocardenas.wordpress.com/2011/08/12/el-cantinflasco-estilo/>). Última visita: 8 jun. 2015).

²¹ La Familia Burrón es una historieta mexicana creada en 1948 por Gabriel Vargas. Llegó a tirar 500 mil ejemplares, es la publicación más longeva del mundo: comenzó en 1948 y el último número, el 1616, apareció el 26 de agosto de 2009, durante más de 60 años de publicación ininterrumpida. La historieta sigue las aventuras de una familia de clase baja de la Ciudad de México y es una de las principales representantes del medio en su país. Cf. https://es.wikipedia.org/wiki/La_familia_Burr%C3%B3n. Última visita 8 de junio 2015. Cf. Sánchez González, Agustín, La prehistoria de la familia Burrón. Milenio diario. Consultado el 8 abr. 2015.

²² Shakespeare (1599).

²³ Según el *EAE Business School* que presenta el Estudio "El Gasto en Maquillaje 2014" presenta las cifras de gasto en maquillaje por mujer, el coste medio de una unidad de maquillaje y el número total de unidades de cosmético vendidas en las principales economías mundiales. En la actualidad, México se ubica como el segundo país en América Latina con el mayor consumo de cosméticos, con una industria equivalente a 10 mil millones de dólares y que registra un crecimiento de 4.0% al año, representando alrededor del 1.0% del Producto Interno Bruto (PIB) nacional y genera más de 300 mil empleos, en su mayoría para mujeres. Mientras que en 2014, México exportó dos mil 950 millones de dólares en productos de la industria, 13.3% más respecto al año anterior, e importó mil 419 millones de dólares de cosméticos, 8.0% más que en 2013. El mercado venezolano y brasileño, los que más crecerán hasta 2018. En 2013 creció el consumo de maquillaje en todas las economías Latinoamericanas. Venezuela es uno de los países mundiales en los que más crece el consumo de maquillaje, solo superado por Brasil a nivel mundial. Perú y Chile, entre los países menos consumidores de maquillaje en todo el mundo. En Latinoamérica de media se paga menos por unidad de maquillaje que en otros países. Los principales mercados de cosmética en el mundo son EEUU, Japón, Brasil, Reino Unido y Francia con 4.831, 3.671, 2.272, 1.549 y 1.486 millones de euros de inversión respectivamente. Los países en los que se venden más unidades de maquillaje son EEUU, Brasil, Japón, Rusia y Reino Unido, con 816, 427, 334, 197 y 190 millones de unidades vendidas en 2013. Donde más se paga por unidad de maquillaje es Japón, Canadá, Irlanda, Francia y Alemania, con cifras de 11€, 10,61€, 10,55€, 9,38€ y 9,09€ respectivamente. Japonesas, australianas, británicas, francesas e irlandesas, las que más gastan en maquillaje en el mundo. En 2018 los principales mercados para el maquillaje serán EEUU, Japón, Brasil, Reino Unido y Rusia. <http://www.vanguardia.com.mx/mexicoeselsegundomayorconsumidordecosmeticosenal-2316581.html>. Última visita: 8 jun. 2015.

²⁴ Nos referimos a las seis grandes clasificaciones de Residuos de Pareto: los de las *Combinaciones* (analogía/ oposición); los de la *Persistencia de los agregados* (actuar por tradición o costumbres); los de las *Manifestaciones exteriores* (por educación acostumbrada); los de los *Relativos a la Sociabilidad* (uniformarse con y por lo Otro); los de la *Integridad del individuo y de sus dependencias* (agregados con respecto al Otro), los de lo Sexual (manifestaciones colectivas del cuerpo). En este sentido los residuos no son lo instintivo, sino lo *instintual*, es decir los instintos socializados, aunque solo se visibilicen en términos de manifestaciones colectivas efímeras o momentáneas.

Referências

BADIOU, Alain. **Saint Paul, La fondation de l'universalisme**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

- BERGER, Peter; LUCKMANN, T. **La construcción social de la realidad**. Buenos Aires: Amorrortu, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. **La ilusión del fin**. Barcelona: Anagrama, 1993.
- _____. BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro**. Barcelona: Editorial Kairos, 2007.
- BRADU, Fabienne. **André Breton en México**. México, FCE, 2011.
- CAHIERS Européennes de l'Imaginaire. "Fake", París: CNRS, 2013.
Disponível em: presencias.net/indpdm.html?http:77presencias.net/invest/ht3017e.html
- CABANNE, Pierre; SOLER LLOPIS, Joaquim; MASAFRET SEOANE, Marta. **El Barroco**. Barcelona: Larousse, 2007.
- CHIAMPI, Irlemar. **Barroco y modernidad**, México, FCE, 2000.
- CHILVERS, Ian. **Diccionario de arte**. Madrid: Alianza Editorial, 2007.
- DESCARTES, René. **Discurso del método**. Cap. IV.
- D'ORS, Eugeni. **Du baroque**. París: Gallimard, coll. «Idées», rééd. 2000.
- DUMONT, Louis. **Ensayos sobre el individualismo**. Una perspectiva antropológica. Madrid: Alianza Universidad, 1983.
- GARCÍA MADRAZO, Pilar. MORAGÓN, Carmen, **Literatura**. Madrid: Pirámide, 1997.
- GIDE, A. **Les nourritures terrestres**. París: Gallimard.
- GIRARD, René. **Des choses cachés depuis la fondation du Monde**. Recherches avec Jean-Michael Oughourlian et Gy Leffort. Paris: Livre de Poche, Biblio Essais, 1983.
- GIRARD, René. **Veo a Satán caer como el relámpago**. Barcelona: Anagrama, 2002.
- GIRARD, René. **Celui par qui le scandale arrive**. París: Fayard Pluriel, 2011.
- GOFFMAN, Erving. **La presentación de la persona en la vida cotidiana**. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- GRAMSCI, Antonio. **Cuadernos de la cárcel**. v. I, Turín: Ed. Einaudi, 1975.
- GRUZINSKY, Serge. **La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglo XVI-XVIII**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

- HALBWACHS, Maurice. **Les cadres sociaux de la mémoire**. Paris: Les Presses Universitaires de France, Nouvelle édition, Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1952.
- HALBWACHS, Maurice. **La mémoire collective**. Paris: Albin Michel, 1997.
- LATOURET, Bruno. **Nous n'avons jamais été modernes**. Essai d'anthropologie symétrique. París: La Découverte, 2005.
- LÉON PORTILLA, Miguel. **La visión de los vencidos**. UNAM, Publicación digital.
- LIPOVETSKI, Gilles. **El imperio de lo efímero**. Barcelona: Anagrama, 1990.
- LIPOVETSKI, Gilles. _____. **La era del vacío**. Ensayos sobre el individualismo posmoderno. Barcelona: Anagrama, 1992.
- MAFFESOLI, Michel. **Aux Creux des apparences: pour une Éthique de l'esthétique**. París: La Table ronde, 1990.
- _____. **De la orgía**. Una aproximación sociológica. Barcelona: Ariel, 1996.
- _____. **La tajada del diablo**. Compendio de subversión posmoderna. México: Siglo XXI editores, 2005.
- _____. **En el crisol de las apariencias**. Por una ética de la estética. México: Siglo XXI editores, 2007.
- _____. **El regresar del tiempo**. Formas elementales de la posmodernidad, México: Siglo XXI, 2015.
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. **El barroco en Italia**. Madrid: Historia 16, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. **El origen de la tragedia**. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- PAZ, Octavio. **El Laberinto de la soledad**. Cátedra, Letras hispánicas, 1998.
- TTINIDAD, Antonio. **El siglo XVII español**. Madrid: Historia 16, 1989.
- SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Agustín. La prehistoria de la familia Burrón. **Milenio diario**. Consultado el 8 de abril de 2015.
- SARTRE, Jean-Paul. **El existencialismo es un humanismo**. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1957.
- SCHNEIDER, Luis Mario. **El estridentismo. La vanguardia literaria en México**. Selección de textos. México: UNAM, 2013.
- SIMMEL, Georg. **Cuestiones fundamentales de sociología**. Barcelona: Gedisa, 2002.
- SCHÜTZ, Alfred. **Collected papers**. La Haye: M. Nijhoff, 1973.
- VENTURI, Robert. **De l'ambigüité en architecture**. Dunod, 1976.

WILLIAM, Robert. **Les fondements phénoménologiques de la sociologie
compréhensive**: Alfred Schütz et Max Weber. La Haye: Martin Nijhoff, 1973.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction et einführung**. Paris: Klincksieck, 1978.

Recebido em: junho de 2015.

Aprovado em: julho de 2015.